Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/ricerchesopraleb02webb

RIFLESSIONI

SU L'ARTE

DELLA PITTURA

PEL TRADUTTORE

AGGIUNTE

ALLA VERSIONE ITALIANA

DELL'OPERA

DI

DANIELE WEBB.

TOMO II.

PARMA.

DALLA STAMPERIA IMPERIALE.

MDCCCIV.

PREFAZIONE.

Quanto più antica è un'arte, tanto più ella suol essere segnalata o per l'utilità, o pel diletto che arreca. Conciossiachè non sembra potersi mettere in dubbio che la Natura prontamente, e prima che ad altro, si volga a ricercare ciò che possa i suoi bisogni far paghi, o soddisfare quel desiderio ch'ella sente di essere sollevata e ricreata con qualche oggetto a lei gradito e giocondo. Or la Pittura tenendo tra l'Arti di questo secondo genere un distintissimo luogo, egli è molto credibile che la Natura fino da' più antichi tempi incitato abbia gli uomini a coltivarla.

E siccome la Poesia nulla meno che la Pittura ha per iscopo il diletto, a buona

ragione può asserirsi ch'essa pure riconosca un antichissimo nascimento. Qual poi delle due sia da riputar più antica, ella è questa una vana ed inutile controversia, la cui decisione appoggiarsi non può ad alcuno assai fermo e solido fondamento. Se nel volger de' tempi la virtù per fare negli uomini una più dolce e più viva impressione prese ad imprestito i vezzi dell'una e dell'altra, in quella guisa che la Giunone d'Omero fece imprestarsi da Venere il cinto per comparir più amabile agli occhi del suo Giove, e se la stessa virtù ha intrapreso di nobilitare con ciò, e di rilevare il merito della Poesìa e della Pittura, egli è un benefizio di cui amendue queste arti sono a lei debitrici, e che in sostanza ad esse non è altro che accessorio.

Hanno queste tra loro una stretta cognazione o si riguardi il principio, e quasi elemento che le fa schiudere, o i mezzi si considerino, ond'esse si perfe-

zionano, o agli effetti si ponga mente, ch'esse del pari tentano di produrre. Appoggiansi ambedue su la forza dell'immaginativa e del sentimento per ben inventare le lor produzioni, e su la solidità del giudicio per ben condurle. Ambedue van ricercando, per così dire, tutti i secoli affine di ritrovare i soggetti che sieno loro più adattati, e s'astengono dal prenderne altri che quelli, i quali o per la lor nobiltà; o per qualche riguardevole accidente degni siano d'esser trasmessi alla memoria de' posteri. Ambedue si prefiggono d'imitare e d'esprimere il vero, ma soltanto il più scelto, il più bello, e il più capace d'eccitar nello spettatore maraviglia e diletto. L'unità, per esempio, la varietà, la simmetria, la chiarezza, la verità, la sublimità, l'espressione, che sono principj del Poeta, il sono pur anche del Dipintore; e quindi è che gli eccellenti esemplari, i quali perciò appunto sono eccellenti, perchè son fatti a norma

di questi principj, hanno una comune alleanza fra loro, e per questa ragione i Dipintori e i Poeti godono insieme usare familiarmente, e si comunicano i lor pensieri su le rispettive arti loro, e contraggono somiglianti costumi e maniere. Come dalle mani di Prometeo la creta molle, tutto dal Pittore e dal Poeta se n'esce vivo ed organizzato. Prendono al cenno imperioso della creatrice lor fantasìa corpo e figura l'idee e i pensieri, vita ed anima gli elementi, le arti, le passioni, le virtù, adempiendosi il desiderio di Platone ch'ebbe a dire, che se la virtù potesse vedersi con gli occhi corporei, ardentissimo amor di sè stessa risveglierebbe ne' cuori umani. Essi simboleggiano le Muse col loro duce Apollo, i Genj, le Grazie, le Parche; tracciano con vivi colori ora gli ameni Elisi, ora l'oscuro regno d'Acheronte, onde rianimar i buoni, raffrenare i malvagi, gli uni colla speranza del premio, gli altri col timor

del gastigo, che stanno lor riserbati nell' altra vita. Tanto la Pittura, quanto la Poesìa dilettano i nostri sensi, addolciscono le passioni, ricreano gli animi, reggono a lor piacere gli affetti, ci figurano cose ancora lontane, ci danno a vedere gli usi de' popoli, i riti varj, e i costumi delle genti, ci erudiscono in una nobil maniera, e ci scuotono con gagliarda impulsione supplendo con l'immaginario al reale. L'una e l'altra sollevan l'uomo da questa bassa terra, e seco lo innalzano negli arditi, ma pur sicuri lor voli all'archetipa idea della perfezione: non distaccandosi dal verisimile nel punto che s'abbandonano al maraviglioso; accoppiamento tanto lodevole, quant'è difficile l'aggiugnere insieme due grandi avversarie, la rapida fecondità dell'ingegno, e la posata maturità del giudizio. Se le terrene cose, perchè racchiudono in loro stesse qualche orma della divinità, quantunque imperfette e manchevoli servon di

scala a conoscerla ed ammirarla, quanto più non serviranno le stesse cose elevate a più squisita eccellenza dalla feconda mente de' Pittori e de' Poeti? Per questo forse chiamati furono col titolo di divini sin dall'antichità più rimota, poichè procurano di rendersi in qualche modo somiglievoli a Dio, che diede a tutte le cose da lui create la convenevole perfezione, onde egli stesso se ne compiacque. La Pittura ha pur questo di comune con la Poesia, che nelle composizioni così dell'una come dell'altra tutte le cose debbono acquistar fede a sè stesse per la sembianza di verità, che si vuole dar loro, e che una cosa ha come da nascer dall'altra. Ciò importa che per quanti e quanto varj oggetti possano i cultori di quelle introdurre nelle lor opere, onde maggiormente dilettare, nulla vi ha da essere che non cospiri al fine, e quasi che necessaria convien che sia ogni parte al compimento del tutto. E di quì è che ben si riconosce

il soggetto di un quadro giudiziosamente lavorato, come rimane scolpita nella mente una buona Poesìa e scritta come conviene.

La Pittura è sì strettamente annodata colla Poesìa, che al fiorire e al decadere dell'una succede necessariamente l'ingrandimento, e la decadenza dell'altra. Non tanto la Pittura, quanto la Poesìa formarono il secol d'oro d'Atene e di Roma. Ne' secoli barbari ambedue miseramente perirono. Rinacquero circa il mille in Italia la Pittura e la Poesìa: venne la prima dalla Grecia, e la seconda dai Provenzali e dai Siciliani: nei primi tempi scorgevasi una grande rozzezza nella Pittura: del pari le sole parole accozzate in latino barbaro, e con rime strane formavano la Poesìa senza regola e scelta, e senza il menomo gusto. Dante fu il coetaneo di Giotto. Questi avvicinò la Pittura alla sua perfezione, studiando la natura ed alcuni antichi modelli. Dante fece lo stesso relati-

vamente alla Poesìa. Quegli era universale in tutte le belle arti, e questi in ogni sorta di Letteratura: ambidue stimati da Principi, fondatori e capi di Scuola. Quando Masaccio aggiunse alla Pittura la morbidezza, il Petrarca unì parimente la grazia e la venustà alla Poesìa. Sull'opere di Masaccio si formarono Michelangelo e Raffaele, e su quelle del Petrarca il Bembo, il Casa, il Tansillo, e presso che tutti i Poeti del cinquecento.

Ma per discendere a cose più giovevoli alla Pittura e alla Poesìa, sarà ben fatto lo stabilire i limiti rispettivi di ambedue le arti, e mostrare che non sempre le regole dell'una a quelle si accordano dell'altra. A quest'effetto noi produrremo alcune sagge e sottili riflessioni del filosofo Lessing. (1)

---

(1) Lessings Laokoon. Oder über die Gränzen der Malerey, und Poesie mit beyleufigen Erläuterungen verschidener Puncte der alten Kunstgeschichte. Berlin 1776. 8.

La Pittura esercita il suo dominio su lo spazio; e su la successione del tempo la Poesia. Perciò i segni che nella imitazione adoprano l'una e l'altra sono di ben diversa natura. L'una fa uso di figure e di colori nello spazio; l'altra di suoni articolati nel tempo. Ora dovendo avere ogni segno strettissima analogia colla cosa significata, chiaro apparisce che i segni insieme uniti nello spazio esprimere non potranno se non oggetti uniti di luogo, e che i segni succedentisi nel tempo saranno soltanto atti a rappresentare oggetti, che succedonsi nel tempo. I primi si chiaman *corpi:* questi e le visibili lor qualità saranno dominazion propria della Pittura. I secondi generalmente si appellano *azioni:* queste saranno dunque il proprio e particolare oggetto della Poesia. Omero quel gran Padre della Poesia infinite prove ne somministra di questa verità sì feconda di utili conseguenze. Egli in fatti soltanto dipinge azioni progressive:

non parla dei corpi e degli oggetti solitarj se non in quanto essi entrano in quelle azioni, e d'ordinario non li rappresenta fuorchè con un semplice tratto. Un vascello è per lui ora il nero vascello, ora il vascello vuoto, il vascello rapido, e al più il nero vascello ben armato di remi. Non va più oltre nell'indicazion del vascello; ma la navigazione, l'apparecchio, l'urto delle navi nell'abbordare gli porgono immagini circostanziate, ciascuna delle quali al Pittore costerebbe cinque o sei quadri, se volesse esprimerla per intero. Se dalle particolari circostanze Omero è costretto d'intrattenere assai lunga pezza la nostra attenzione su d'un oggetto materiale, non però ne fa un quadro che possa essere seguìto dal pennello del Pittore; ma per innumerabili artifizj giugne a presentarci quest'oggetto in una concatenazion di momenti successivi, ciascun de' quali ne vien mostrato in differente guisa, e di cui il Dipintore è obbli-

gato d'aspettare l'ultimo per farci vedere del tutto formato ciò che abbiam veduto formarsi presso il Poeta.

Ma forse alcuno dirà, uno scudo è certamente un oggetto particolare, la cui descrizione, secondo voi, è divietata alla Poesia. E pure Omero [1] più di cento magnifici versi impiegò nel descrivere un tale scudo, e discender volle a un ragguaglio sì esatto e così ben circostanziato della sua materia, della sua forma, e delle figure, le quali ne coprivano la vastissima superficie, che malagevole non fu ai moderni artefici il darne un disegno perfettamente rassomigliante. Ma chi ben consideri la cosa, scorgerà di leggieri che il Poeta non ci descrive uno scudo già fatto e compito, ma uno scudo che si va fabbricando. Questo sì vantato poetico artifizio, che consiste nel render successivo nel racconto ciò che insieme stava nell'

(1) Iliad. lib. XVIII.

oggetto medesimo, quest'artifizio, io dico, gli ha servito non meno in questa che in altre occasioni a sostituire alla nojevole descrizione di un corpo l'animata narrazion di un fatto. Egli non già ci mostra lo scudo, ma il Dio che lo va foggiando. Noi veggiamo Vulcano armato di forte martello e di salda tenaglia accostarsi alla sua incudine, digrossar prima le diverse piastre del metallo, che servir dée all'opera, e subito le figure che ornar lo deggiono escon dinanzi ai nostri occhi dal rame sotto i colpi ben regolati del fabbro divino. Noi non lo perdiamo di vista finchè compiuto non sia il lavoro, e allora con istupore contempliamo la sua opera, ma con lo stupore di un testimonio oculare, che non può dubitar tuttavia di quanto ha veduto.

Certa cosa è (nè alcuno può recarla in dubbio) essere la legge del bello lo scopo supremo dell'arte della Pittura. E veramente la bellezza corporea è riposta

nell'armonioso accordo delle parti diverse che tutte ad un tempo scoprir si possono. Ella dunque richiede, ch'esse insieme s'uniscano nello spazio; e gli oggetti, le cui parti sono in tal guisa unite particolarmente appartenendo alla Pittura, ne segue poter ella soltanto imitare la bellezza de' corpi.

Non potendo il Poeta mostrarci se non l'un dopo l'altro gli elementi del bello, con gran senno si asterrà dal dipingere la bellezza corporea, considerata come bellezza. Conoscerà che i suoi elementi successivamente enumerati non possono fare giammai lo stesso effetto, che allorquando in un istante si offrono al senso visivo, che dopo averne fatta l'enumerazione tentiamo invano di dare un'occhiata in dietro per discoprirli ad un tratto, e che non può mai risultarne un tutto armonioso: conoscerà da ultimo essere cosa alla nostra immaginazione superiore il figurarci l'effetto, che quella bocca,

quegli occhi, e quel naso insieme produrrebbono, ove non abbiamo la rimembranza di un simile complesso preso nella Natura, o nell'opere dell'arte. Io non istarò a recar prove di ciò che vedesi abbastanza confermato dalla pratica di Omero, di Virgilio, e di altri eccellenti così antichi, come moderni Poeti [1]. Ma se al Poeta è

(1) Troppo dura può riputarsi meritamente la legge che dal Lessing viene prescritta ai Poeti di doversi affatto astenere dal fare la descrizione di un tutto materiale circostanziato nelle sue parti. È verissimo che una tal descrizione non può produrre negli ascoltanti una impressione sì viva e sì pronta, come viene prodotta ne' riguardanti dalla Pittura, che in un istante, o in poco più d'un istante lor rappresenta lo stesso tutto distribuito nelle sue parti. Ciò consuona con quella celebre Sentenza d'Orazio:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.

Ma non per questo quel gran Poeta e Maestro de' Poeti divieta che molte cose, le quali potrebbono esporsi con maggior forza dinanzi agli occhi, sieno agli orecchi comunicate con minore energia; anzi in più casi egli vuole assolutamente che la narrazione verbale sia sostituita alla visuale rappresentanza. Altrettanto si vuol intendere del Poeta relativamente

divietato il descriverci la bellezza ne' suoi elementi, potrà nondimeno farcela conoscere assai meglio del Pittore pe' suoi effetti, quali sono la benevolenza, l'inclinazione, l'amore, e l'entusiasmo ch'ella suole ne' riguardanti destare.

Senza che alla Poesìa rimane un altro mezzo, onde raggiugnere e superare ancora la sua rivale, cioè quello di tramutar nella grazia la stessa bellezza. La grazia ossia la bellezza in moto assai meglio al Poeta si conviene che al Pittore. Può questi farci indovinare soltanto il moto, ma nel fatto le sue figure rimangono immobili; e questa si è pur la cagione, per cui la grazia sì spesso diviene caricatura nelle dipinture. Ella non è sì

---

al Pittore. Che se Omero ed altri Poeti ad imitazione di lui si sono per lo più astenuti dal circostanziare minutamente le parti di un tutto insieme, e con ciò si sono meritamente acquistata la lode, non però quelli che hanno operato diversamente, con le loro poetiche descrizioni han riportato alcun biasimo dai saggi conoscitori della lor arte.

discortese nelle descrizioni del Poeta, nelle quali rimane ciò che è, cioè una bellezza mobile che passa e ritorna: e siccome in generale più agevolmente la rimembranza riteniamo di un moto, che quella di un complesso di forme e di colori, essendo quella prima tanto più viva dell'altra, ne segue dover l' impression prodotta dalla grazia essere nella stessa proporzione più gagliarda e più durevole che quella della bellezza.

Egli pare che la bruttezza in sè stessa non sia più che la beltà di giurisdizione della Poesìa. E pure Omero ha dipinta l'estrema bruttezza in Tersite, e l'ha dipinta descrivendone tutti i suoi elementi. Perchè mai sarebbe stato a lui permesso di fare rispetto alla bruttezza ciò che con tanto accorgimento s'astenne di fare in riguardo alla beltà? La ragione di ciò si è perchè la bruttezza nella descrizion del Poeta al successivo apparimento riducesi di molti corporei difetti, e diviene per

lui di qualche uso; e perchè ella cessa in certo modo d'esser bruttezza per riguardo al suo effetto. Non potendo per sè stessa impiegarla il Poeta, se ne vale come d'un artifizio per eccitare in noi certi sentimenti misti, ch' egli è in necessità d' ispirarci per mancanza di sensazioni puramente dilettevoli. Questi sentimenti misti sono il ridicolo e il terribile. (1)

La Pittura come una delle arti imitatrici può senza dubbio esprimere la bruttezza; come una delle belle arti rifiuta di farlo. Per la prima sua qualità tutti quanti gli oggetti visibili sono di sua pertinenza; per la seconda ella si limita a quelli, che in noi producono dilettevoli sensazioni.

Ma, dirà forse alcuno, non avvi delle sensazioni dispiacevoli, che diletto ne

(1) La teoria de' sentimenti misti è stata egregiamente esposta da Mosè Mendelssohn nel Tomo I. delle sue Opere filosofiche da me traslatate e fornite d'annotazioni. *Ediz. di Parma del 1800.*

arrecano nell' imitazione? È verissimo; ma tutte non sono in questo caso. Ecco, a cagion d'esempio, ciò che un giudizioso Critico ha osservato intorno al disgusto.[1] L'immagine della paura, dic'egli, quelle della tristezza, dello spavento, della pietà non possono essere spiacenti se non in quanto le supponiamo prodotte da mali effettivi. Posson esse dunque risolversi in dilettevoli sensazioni al riflettersi che non hanno altra sorgente che l'illusione dell' arte. Or tutto l'opposto avviene del disgusto: egli è una sensazion dispiacevole in sè stessa, e in virtù delle leggi dell'immaginazione, qualunque oggetto ce ne porga l'idea, sia reale ó no. Che importa all'offesa immaginativa che l'arte possa togliere il suo inganno? Non è qui il supposto di un mal vero ciò che la ributta, ma la sola immagine di esso, e questa immagine è sempre reale. La sensazion del dis-

(1) Briefe die neueste litteratur betreffend, Th. V. s. 107.

gusto appartiene dunque perpetuamente alla natura, e non mai all'illusione.

Altrettanto vuol dirsi della bruttezza. Ella ferisce la vista, offende il nostro gusto per l'ordine e per l'armonìa, e fa nascere l'aversione senza che ci sia bisogno di aver riguardo alla realtà dell'oggetto in cui si trova. Noi non amiamo di vedere un Tersite nè in natura, nè in ritratto. E se questo meno ci disgusta, egli è perchè abbiamo la facoltà di prescindere dalla sua bruttezza per compiacerci dell'abilità del Dipintore. Ma questo piacere viene ad ogni istante interrotto da una continua riflessione su l'indegno uso che fassi dell'arte, ed è ben difficile che questa riflessione non ritorni a detrimento del medesimo artefice.

Aristotile spiega in altra guisa [1] perchè le cose che con orrore riguardiamo in natura, giungano in virtù d'una ma-

(1) *De Poetica*, cap. IV.

ravigliosa imitazione ad essere cagion di piacere. Vuol che la sorgente di questo piacere sia il naturale desiderio d'imparare, comune a tutti gli uomini. Noi siamo ben contenti, dic'egli, d'apprendere per mezzo delle copie ciò che sia ogni oggetto, o di poter in esse riconoscere che cosa sia questo o quell'oggetto. Ma nulla può indi concludersi di favorevole per l'imitazione della bruttezza. Egli è un piacere di soddisfare al nostro desiderio d'intendere, ma è un piacer momentaneo, il quale non è se non che accidentale all'oggetto che lo procaccia. Il dispiacere che accompagna la veduta della bruttezza è al contrario permanente, essendo essenziale all'oggetto che lo risveglia. Come dunque potrebbono l'uno e l'altro equilibrarsi? L'effetto dispiacevole della bruttezza sarà ancor meno contemperato dal picciol diletto, che prendiamo nell'osservare la rassomiglianza dell'imitazione col modello. Quanto più confronto questa

copia brutta col suo brutto originale, tanto più mi espongo a sentir l'effetto della bruttezza: il piacer del confronto ben tosto si dilegua, e altro non mi rimane che la disgradevole impressione di una bruttezza, che è stata raddoppiata.

Se la bruttezza di sua natura esser non può uno degli oggetti della Pittura, considerata come una delle belle arti, perchè la sensazion dispiacevole che produce non è di quelle, che nella imitazione tramutar si possano in piacevoli sensazioni, resta ora a sapere se la Pittura non meno che la Poesìa possa valersene come di sussidio per rinforzare altre sensazioni. La Pittura può ella far uso della bruttezza per arrivare al ridicolo e al terribile? Certa cosa è che la bruttezza senza il potere di nuocere può divenir ridicola nella Pittura, sopra tutto se vi si unisca la pretensione alle grazie e alla maestà: egli è del pari certo che la bruttezza col potere di nuocere ispira lo spavento in

un quadro non meno che nella realtà. Finalmente egli è indubitato che questo ridicolo e questo terribile, che per sè stessi appartengono ai sentimenti misti, nuovo allettamento e nuova facoltà di piacere ritraggono dall'imitazione.

Ciò posto restami ancora a sciogliere una non lieve difficoltà; perciocchè la Poesia e la Pittura qui si trovano in casi ben differenti. In Poesia la bruttezza, come osservato abbiamo, perde quasi interamente il suo effetto dispiacevole, poichè le sue parti insieme unite vi son rendute successive: sotto questa relazione ella cessa in qualche modo d'esser bruttezza, e più atta diviene ad unirsi intimamente ad altri attributi, onde produrre una nuova sensazione. In Pittura all'opposito la bruttezza opera con tutte quante le sue forze, e l'effetto loro non è quasi minore che nella stessa natura. Una bruttezza senza il potere di nuocere non potrà dunque restar lungo tempo ri-

dicola. La sensazion dispiacevole che in noi risveglia, prenderà a poco a poco il dominio, e ciò che da prima null'altro era che capriccioso, diverrà finalmente orribile. Lo stesso avviene della bruttezza unita al potere di nuocere: il terrore insensibilmente si dilegua, ed altro non rimane che la deformità. Dal che apparisce aver avuto buona ragione il conte di Caylus [1] di escludere dai suoi quadri cavati da Omero l'episodio di Tersite.

Avvi delle passioni che sul volto si manifestano per ispaventevoli contrazioni, e nel corpo per sì violente attitudini, che distruggono tutte le linee di bellezza, che le circoscrivono in uno stato di riposo. Gli artefici dell'antichità del tutto astenevansi dallo esprimere quelle passioni estreme, o pure le rappresentavano a un grado minore, che ancor riteneva

(1) Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère, et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume. *Paris*, 1757.

certa porzion di bellezza. Un esempio luminosissimo di ciò ne possono essere i due più bei lavori dell'antichità, Niobe, e Laocoonte, l'un de' quali è l'immagine del terrore della morte, l'altro del più eccessivo dolore. Niobe e le sue figliuole sono in quell' insensibilità e stupidezza, che produce l'aspetto della morte presente inevitabile; e in questo stato, che all' indolenza somiglia, poco alterate rimangono le sembianze, e nessun tratto del volto si scompone, onde il grande artefice poteva quì effigiare la più sublime bellezza, e ve l'effigiò in fatti. Nel Laocoonte quantunque sieno poste in moto tutte le forze della natura per mostrare tormento e violenza, pur vi si riconosce lo spirito di un uomo grande uso ai disastri, che contro i mali suoi combatte, raffrena i moti dell' ira, o vuol nasconderli. (1)

(1) Veggasi la *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winkelmann corretta ed aumentata dall'Ab. Carlo Fea.* Roma 1783.

Ma lecito è al Poeta il rappresentare i suoi eròi agitati da forti passioni. Imperciocchè null'altro essendo la bellezza che uno de' mezzi subalterni, ond'ei si vale per affezionarci ai suoi personaggi, spesso egli del tutto il trascura, e bastagli che il suo eroe si procacci la nostra benivoglienza per mezzo di più nobili qualità, ben sicuro che in queste occupati non avremo tempo di pensare al suo esteriore, o se pure vi pensiamo, queste medesime qualità avranno in noi prodotta sì favorevole impressione, che daremmo a chi n'è rivestito, se non la bellezza, almeno una figura indifferente. Pochissima cura si darà il Poeta di piacere alla vista in tutti i tratti particolari, che specificatamente a quella non indirizza.

Senza che osservar dobbiamo non essere il Poeta obbligato a concentrare in un sol momento la sua pittura; conciossiachè sia in potere di lui pigliare ogni azione dalla sua origine, e per tutte le

sue epoche condurla fino al compimento. Ciascheduna di quest'epoche al Pittore, o allo Scultore costerebbe un'opera intera, ma esse non altro costano al Poeta se non che un solo tratto, e quello che da sè offerto avrebbe offesa la nostra immaginativa, è sì ben preparato da ciò che precede, o talmente addolcito e compensato da ciò che segue, che in vece dell'impression dispiacevole, che nel suo stato solitario recata ne avrebbe, produce con tali accessorj il miglior effetto che immaginare si possa.

Sonovi de' pensieri e de' tratti sublimi, che sommo diletto ne arrecano espressi dalla Poesia, come anche dalla prosa, i quali non possono in verun modo rappresentarsi per mezzo del disegno e de' colori, o che almeno perdono cotanto in Pittura, che più non si ravvisano nell'effetto loro. Il discorso può preparare gli animi con tale succession di cose che un detto, una sola parola eziandìo richiamando una

infinità d'idee e di relazioni è valevole a destare in noi la più viva impressione. Laddove la Pittura, legata essendo ad un solo tempo, a gran fatica può somministrare idee, che non sieno comprese nel momento dell'azione rappresentata; massimamente ove trattasi di sentimenti particolari, che non possono essere dalla sola generale espression della passione individuati. Come mai per esempio potrebbe un Dipintore esprimere coll'arte sua il celebre e sublime tratto del *qu'il mourût* che il gran Corneille fa dire al vecchio Orazio in risposta a chi gli domandava in qual modo l'unico rimasto suo figliuolo avrebbe potuto stare contro i tre Curiazj nella tanto nota ed importante disfida? (1) Come quelle ultime parole di Cesare così penetranti, quando riconoscendo Bruto tra' suoi assalitori gli disse: *Tu quoque, Brute, fili mi?* Come quelle energiche

(1) Vedi *les Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture par M. l'Abbé Du Bos*. A Dresde, 1760.

espressioni, con cui Germanico, mentre moriva avvelenato, esortava teneramente i suoi congiunti ed amici alla vendetta dicendo: *Si fato concederem, justus mihi dolor etiam adversus Deos esset, quod me parentibus, liberis, patriae, intra juventam praematuro exitu raperent. Nunc scelere Pisonis, et Plancinae interceptus, ultimas preces pectoribus vestris relinquo: referatis Patri, ac Fratri, quibus acerbitatibus dilaceratus, quibus insidiis circumventus, miserrimam vitam pessima morte finierim. Si quos spes meae, si quos propinquus sanguis, etiam quos invidia erga viventem movebat; inlacrymabunt, quondam florentem, et tot bellorum superstitem, muliebri fraude cecidisse. Erit vobis locus querendi apud Senatum, invocandi leges. Non hoc praecipuum amicorum munus est, prosequi defunctum ignavo questu: sed quae voluerit meminisse, quae mandaverit exsequi. Flebunt Germanicum etiam ignoti; vindicabitis vos, si me potius,*

quam fortunam meam fovebatis. Ostendite populo Romano divi Augusti neptem, eamdemque conjugem meam: numerate sex liberos. Misericordia cum accusantibus erit: fingentibusque scelesta mandata, aut non credent homines, aut non ignoscent. (1)
Furono bensì trattati in pittura con esito felice gli accennati soggetti e il combattimento degli Orazj, e la morte di Cesare, e quella di Germanico. Ma non son già i sentimenti che formano la principale bellezza del loro racconto su cui s'aggiri il merito di quelle pitture; sono altre circostanze e altri tratti più energici e dirò così più pronunziabili dalla Pittura, che ne costituiscono il pregio, siccome nella morte di Germanico quella felice greca imitazione del Pussino nel modo di esprimere con sublimità l'afflizione della moglie Agrippina. La Pittura può bensì rappresentare ogni passione, e i

(1) *C. Cornelii Taciti Annalium* lib. 2.

diversi gradi pur anche delle passioni, ma non già i particolari sentimenti, che le varie circostanze possono suggerire: onde limitar si deve ad esprimere soltanto le idee, che da' segni esterni corrispondenti possono essere indicate. Se quest' arte nondimeno pel numero degli oggetti, e per la durata delle azioni è inferiore alla Poesia; ha però su questa eziandìo i suoi vantaggi, che l'artefice dée conoscere per farli valere, e per mettere in azione tutta la forza, di cui la Pittura è capace. Quest'arte alcun ostacolo non trova dalla parte degli oggetti visibili: può ella tutti rappresentarceli secondo la loro natura, anzi tali e quali essi sono; laddove il discorso non può somministrarcene se non una debole idea, e talvolta non giugne neppur con lunghi e faticosi raggiri a farci comprendere quanto ci può istruire una sola occhiata sull'oggetto: e quindi la Pittura rendendo noi come presenti e testimonj oculari di un soggetto, di un

fatto, coll'incanto dell'illusione ci procaccia quasi le medesime idee che riceveremmo dal vero per mezzo dell'organo visivo.

Ma qui sul fine mi è forza di prevenire un'obbiezione, che potrà farsi alla presente intrapresa, ed è appunto ch'io non Pittore voglia favellar di Pittura. Aristotile scrisse della Poesia, e non fu Poeta. Plinio trattò di gemme, di statue, e di pittura, nè fu lapidario, nè statuario, nè pittore. Non fu tra gli squadroni Machiavello, e nondimen fu grande la scienza militare di lui. E poi egli sembra che lasciar si debba libero il campo di trattar dell'arte della Pittura a chi pure aver ne possa qualche cognizione; massimamente se ciò intraprendasi al sol oggetto di corredarla di quegli avvertimenti, che o dalle vive voci de' più periti maestri, o dalla lettura di classici autori abbiansi potuto raccorre; perchè in tal guisa può darsi per avventura, che il giovine stu-

dioso in leggendoli, alcuno a sè appropriandone o non più inteso, o non così chiaramente, ne tragga profitto, sopra tutto se ciò si adempia in questa fatale circostanza di tempi, ne' quali la omai cadente Pittura o per troppo ardimento, o per soverchia trascuratezza richiede che ogni parte di lei ancor più recondita esattamente si ricerchi per avvivare le fogge segnate dagli antichi, e per richiamarla pur una volta, se esser può, al primiero lustro e splendore. Non è però che usata io non abbia ogn'industria per rendere men dispiacevole che per me si potesse questo tenue mio lavoro; in ciò le tracce seguendo di non pochi Scrittori eccellenti della Francia, dell'Inghilterra, dell'Alemagna, e dell'Italia, i quali pel credito acquistatosi già nella Repubblica letteraria meritano venerazione. Il perchè io debbo a questi valentuomini tutto quel buono, che mostrandolmi essi, ho potuto aver messo nella mia opera. Questa

candida e sincera protestazion mia, credo che debba a tutti piacere; a me certo piace assaissimo; essendo di onesto uomo, come disse già Plinio, [1] il confessare per opra di chi egli siasi approfittato di alcuna cosa.

Gio. Batista Armenini che scrisse nel 1587. divise la Pittura in Disegno, Chiaroscuro, Colorito, e Composizione. Una tal divisione fu poi adottata specialmente da Raffaello Mengs, da Daniele Webb, e in parte ancora da Giosuè Reynolds, e da altri. E veramente lo scopo principale di sì celebri Scrittori fu quello d'istruir la Gioventù pittrice; e perciò alla teorica associando anche i precetti della pratica saggiamente adoperarono in tal guisa, giacchè gli alunni principiar debbono a incamminarsi in sì bell'arte coll'amatita e col compasso, e quindi col pennello rappresentare i lor concetti. Sì fatta par-

(1) In Praef. Hist. Nat.

tizione a me pure è sembrata la più giusta e convenevole, che seguir dovessi nelle riflessioni, che sull'arte medesima verrò di mano in mano esponendo.

RIFLESSIONI

SU L'ARTE

DELLA PITTURA.

Ὁυτος εστι χαριεστατος (λογος), ὁς αν των διεσπαρμενων εν ταις των αλλων διανοιαις αθροισαι τα πλειστα δυνηθη, και φρασαι καλλιστα περι αυτων.

Isocrates de regno ad Nicoclem.

DEL DISEGNO.

Per Disegno in generale intendesi l'arte di rappresentare sovra qualsivoglia superficie per mezzo di linee o rette o curve o miste la forma esterior degli oggetti; ed in Pittura è ciò che dà a questi medesimi oggetti le giuste loro proporzioni. La scienza del Disegno principalmente consiste nell'aggiustatezza de' contorni, la quale due cose richiede, la correzione, ed il gusto. Per farci dalla prima, questa ristringesi all'esattezza delle proporzioni, che dipendono dalle differenti misure degli oggetti insieme paragonati, ossia dalla relazione e convenienza che hanno le parti così tra loro, come col tutto. L'unità variata e moltiplice produce l'euritmìa, cioè quell' armonìa delle parti di un tutto rispetto alla loro grandezza, la quale fa sì che alcuna non distinguasi a pregiudizio dell'altre, o del composto intero. Quindi un oggetto ha l'eurit-

mìa, ossia le belle proporzioni che dée avere, allorquando ogni membro ed ogni parte hanno precisamente la grandezza che loro compete nella relazione che hanno col tutto. Essa è che rende una parte maggiore di un'altra, regolando l'assoluta loro misura sul posto che tengono nelle proporzioni. Per essa nel corpo umano il tronco è la più grande, e la testa è la più piccola delle parti principali. L'effetto che nelle nostre idee produce l'euritmìa si è il quieto appagamento dei riguardanti, conciossiachè ella mette in equilibrio le diverse parti dell'oggetto, e quante sono ce le rappresenta ad un tempo, componendo insieme un tutto compiuto, scoperto interamente, e non in un modo manchevole ed imperfetto. Senza questo equilibrio niuna cosa può esser bella; ed ecco il motivo per cui l'euritmìa si è il principio della bellezza.

Le leggi di proporzione che la natura osserva nelle misure del corpo e delle membra comprese sono nell'estension ch'ella permette, e specificate nei limitati accrescimenti, che alle parti solide concede. A cagione di tali accrescimenti limitati e successivi la natura non può mostrarsi uniforme nelle proporzioni del corpo umano. Essa le varia principalmente secondo i differenti caratteri, che son pro-

prj delle diverse età della vita. L'infanzia rispetto alle misure del corpo non è un'esatta diminuzione del corpo medesimo in riguardo all'età successive. Quando si vuole rappresentare un fanciullo non conviene già diminuire la corporatura di un uomo, poichè si rappresenterebbe allora un uomo piccolo, e non un fanciullo. La testa per esempio nell' infanzia è molto più grossa rispetto alle altre parti di quello che non è nelle altre età. Di tre anni la lunghezza della testa cinque volte ripetuta forma l'altezza intera del fanciullo; di quattro, cinque, e sei anni l'altezza è di sei sino a sei teste e mezzo, laddove nell'età formata otto teste sono la proporzione adottata per la grandezza totale. La testa dividesi in quattro parti, ciascuna delle quali uguaglia la lunghezza del naso: il naso, o il quarto della testa dividesi in dodici parti eguali, che diconsi moduli. La dimension di sole sette teste e due parti, cioè di sette teste e mezzo conviene ad un giovine nel fior dell' età, la cui educazione effeminata l'abbia tenuto lontano dalle fatiche, e dagli esercizj violenti onde svilupparne interamente le parti. Così proporzionato si osserva il lezioso Antinoo.

Ma un giovine Atleta, che nella polvere suda della palestra, o del campo, maggior forza ed agilità suole acquistare ne' muscoli tutti, che si gonfiano e si distendono per la ripetuta azion loro, e danno alle membra una leggerezza maggiore, ed un carattere più risentito. Aumentasi dunque la loro misura, e giugne ad otto intere teste. La proporzione appunto si è questa del Gladiatore moribondo, e quella del divino Apollo vincitor del serpente Pitone.

L'età virile si caratterizza con una dimension di muscoli meno allungata. L'Ercole Farnesiano ha sette teste, tre parti, e sette moduli. Sembra che il saggio artefice abbia voluto indicare con questa piccola diminuzione la consistenza, e per così dire l'appoggio, che prender lasciano agli uomini di questa età i moti loro più riflessi e meno impetuosi.

L'avvicinarsi della vecchiaja somministrar deve un carattere ancor più quadrato, che denota l'aggravare che fanno tra loro le parti solide. Non ha più di sette teste, due parti e tre moduli la statua del sessagenario Laocoonte. Nell'estrema vecchiezza in fine l'effettiva decadenza è cagione di varj cambiamenti nella proporzione che non possono più ridursi a leggi determinate.

Le varietà nelle proporzioni derivano ancora dalla differenza del sesso. Più lungo suol essere il tornito collo delle femmine, le spalle più ristrette, i fianchi più rilevati, e l'anche più spaziose; tondeggiano più grosse le loro braccia, più breve suol esserne l'asciutto piede; e i muscoli loro meno appariscenti rendono i contorni più eguali, e i moti più dolci. Le fanciulle hanno la testa piccola, il collo allungato, le spalle abbassate, il corpo minuto, i fianchi un poco grossi, le coscie, e le gambe lunghette, ed i piedi piccoli. Gli antichi davano sette teste, e tre sole parti d'altezza a Venere: tale si è appunto la Venere de' Medici. La statua conosciuta sotto il nome della Pastorella Greca, la quale è forse Diana, oppure una delle Ninfe di lei uscente del bagno, ha nella proporzione di sette teste e tre parti e sei moduli un carattere ch'ella deve senza dubbio all'esercizio della caccia e delle danze, che agile e svelta rendere dovevano la corporatura delle Ninfe.

Nelle proporzioni delle Minerve, delle Giunoni, e delle Cibeli si troverebbero forse quelle piccole differenze, le quali, quando pervengono le arti alla perfezione, formano degradazioni meno sensibili all'occhio che le misura, che all'interno senso, a cui non fuggono, ed al gusto che le discerne.

Le proporzioni del corpo umano non sono unicamente dall'età e dal sesso caratterizzate. Il grado, la condizione, la fortuna, il clima e il temperamento contribuiscono a produrre sensibili differenze in queste proporzioni. L'artefice dée continuamente meditare e rendersi familiari queste diverse proporzioni, ond'essere in grado di mettere ne' suoi dipinti figure d'ogni genere e d'ogni carattere, e quindi imitare l'inesausta fecondità della stessa natura. L'unica precauzione che aver debbe l'artefice si è di evitare mai sempre una troppo scrupolosa ricerca delle proporzioni e delle misure, ricordandosi della massima del Buonarroti, che chi troppo s'applica a misurare resta sempre in riga di misuratore, e non s'avanza in più utili cognizioni.

Da Plinio si raccoglie che i più eccellenti Scultori della Grecia avevano scritto sulla simmetrìa del corpo umano, e stabilito canoni, ossia regole fisse ed immutabili, da cui non poteva dipartirsi chiunque aspirasse alla perfezione dell'opera. Prima però de' Greci, pare che gli Egizj conoscessero queste regole; perchè dice Diodoro Siciliano: » Gli Egizj » non misurano cogli occhi la composizione » di tutta la statua, ma cogli stromenti, in » maniera che di molte e varie pietre in un

» corpo ridotte e composte, con una ferma e » certa misura riducono a perfezione la sta- » tua. Cosa veramente degna di maraviglia, » soggiunge egli, che diversi artefici, essendo » in varj luoghi, convenissero tutti ad una » certa ed inviolabile norma, onde si compo- » nesse talora una statua di venti e quaranta » parti. In Samo v'era un'opera simile all'E- » gizie dalla cima della testa sino all'estremità » del tronco, la quale si vedeva in forma sì » eguale divisa, che si avrebbe presa per l'o- » pera di un artefice solo ».

Lasciò scritto Leonbatista Alberti nel *Trattato sulla Statua*, che si poteva cogli stromenti inventati da lui così determinar le misure e i limiti delle parti, » che coperta la statua di » cera o di terra, e poscia forandola poteasi » con via espedita certa e comodissima non » solamente trovar subito qualsivoglia punto » o termine notato nella statua, ma far ancora » mezza la statua a Carrara, e finir l'altra » mezza nell' Isola di Paro ».

Non s' inferisce egli da ciò che le proporzioni e i limiti delle parti del corpo umano non sono altrimenti arbitrarj, ma determinati dalla natura nel corpo stesso, onde la fantasia, l'abito, il costume nulla v'aggiunge o detrae? Nella faccia ch' è la sede della bellezza

tutte le proporzioni sono d'egualità; nel resto del corpo Leonbatista Alberti in piedi, gradi e minuti, per via di un disco, d'una linda, e d'un filo a piombo e con due squadre combinate, determinò le altezze, le lunghezze, le grossezze di tutte le membra de' corpi scelti, e tenuti, com'egli dice, da coloro che più sanno, bellissimi. Ne' piedi, che sono le misure più sensibili, v'è prima una ragione d'egualità, indi di due a tre; ne segue un'altra di egualità, indi di tre a quattro; continuano altre ragioni d'egualità, poi di cinque a due; v'è maggior differenza nelle ragioni, se vi si accoppiano quelle che portano seco i gradi e i minuti; ma dove i piedi sono zero, le ragioni non eccedono quelle di due a tre, di tre a quattro, di tre a cinque nelle larghezze, benchè nelle grossezze vi sieno ancora di quattro a sette, ma non al di là. Ed ecco come nelle misure del corpo umano alle ragioni d'egualità, o agli unisoni sono accoppiate l'altre ragioni che esprimono prossimamente le consonanze musicali, intersperse nondimeno da varie dissonanze per far l'accordo più vario e più vivo. Ma se nel far un sì bell'accordo le proporzioni di tutti i membri devono tra loro corrispondersi, non deve meno tutto l'intero corpo umano con-

servare una certa proporzione con gli altri corpi della stessa specie. Una testa proporzionatissima in sè, è difforme, s'ella sia troppo grande o troppo picciola rispetto a tutto il resto del corpo; e la più bella persona perde molto della sua bellezza, se paragonata con un'altra, appare il difetto o l'eccesso nella misura dell'altezza. Varrone, Plinio, Vitruvio riducono la forma più convenevole dell'altezza del corpo a sette piedi, posto il piede di sedici dita. Chiamasi statura quadrata, quella ove non vi sia gran differenza tra l'altezza e la grossezza, e questa dagli artefici vien preferita all'altre nelle bellissime statue. (1)

Tra i metodi che posson condurre a un disegnar esatto e facile, è da preferirsi quello di disegnare il nudo. Il nudo è il maestro de' maestri, e su quello debbon formarsi gli artefici, perchè in faccia a quello tutti sono discepoli. Chi s'avvezza a copiare il nudo

(1) Discendendo alle specie o forme d'ogni parte, egli è da osservarsi che le figure dominanti sono rotonde, od alla rotondità convergono. Sembrano segmenti di cerchio, od ellissi, od altra figura ricorrente, che a queste s'approssima, le sopracciglia, le palpebre, le orbite degli occhi, le labbra, le orecchie, circolare od ovale la faccia, rotonda la testa, rotondo il mento, rotonde le braccia, le coscie, le dita, le gambe ec.

esattamente, acquista l'abito di esser corretto e preciso, e s'avanza passo passo a ben conoscere tutte le parti della figura umana, e quantunque possa parere a' meno intelligenti che lento sia il progresso, sarà però tale che alla fine uno giungerà a saper trovare da sè, e senza cadere in bizzarre stravaganze, quella bellezza e quel garbo, ch'è proprio dell'opere più finite. Raffaele medesimo, come apparisce dal suo disegno della disputa del Sacramento pubblicato dal Conte di Caylus, fu solito di copiare con tale accuratezza le forme postesi davanti, che diede per fino a ciascuna figura del suo schizzo quella stessa berretta, che quel suo nudo aveva casualmente in capo. Si vedon anche delle figure d'Accademia di Annibal Caracci disegnate con tutti gli accessorj del suo originale, quantunque alle volte egli si pigliasse poi delle licenze ne' suoi quadri. Sul nudo si formarono Michelangelo, Lionardo da Vinci, Andrea del Sarto, e gli altri valentuomini, che fecero risplendere il secol d'oro de' Medici e di Leone. È certissimo che l'uso di correttamente disegnare gli oggetti che vediamo, ci rende col tempo atti a far lo stesso di quelli che immaginiamo. La Pittura non è altro che un'imitazione della natura, ed invano cercherà d'imitarla chi

non l'ha sempre davanti agli occhi, e chi a forza di continuo studiarla non l'avrà imparata a mente.

È d'uopo conservare la correzion del disegno nelle più bizzarre e più opposte attitudini. Altre di queste son l'effetto del movimento, e debbono caratterizzarlo: altre prodotte vengono dal riposo. Le prime soggiacciono alle leggi fisiche dell'equilibrio, cioè nella posizione in cui trovasi la figura convien che sempre vi si scorga un determinato equilibrio. Per la qual cosa in ogni figura rappresentata sedente o in piedi, diritta o inclinata, in atto di farsi avanti o indietro, è necessario che alcun dubbio non rimanga circa la possibilità della posizione. I movimenti delle figure si diversificano all'infinito. Possono nondimeno tutti riferirsi a tre generi principali: al moto cioè che è semplicemente azione, al moto che è sforzo, e al moto che indica turbamento. Ciascuno di questi tre movimenti ha un carattere particolare e distinto. Il primo nulla richiede che facile e libero non sia; il secondo domanda intensione e violenza; il terzo disordine e confusione. Nella classe dei movimenti, che sono puramente azione, por si deggiono quelli di una figura che cammina per terra, o che vola per aria, che conversa

o contende, che porge o rifiuta ad altri la sua attenzione. Tutto ciò richiede particolari attitudini, ove senza porvi nulla di faticato e di violento si vegga il corpo tutto prestarsi all' azione, e singolarmente le gambe, le braccia e la testa.

L'atteggiamento delle figure che volano per aria è assai più malagevole a cogliersi di qualsivoglia altro, non somministrandone la natura verun modello per le figure umane. In siffatte occasioni il Pittore ha bisogno di molto meditare i moti delle figure volanti, affinchè appalesino il difetto d'appoggio, e mostrino ad un tempo una forza che leggermente le sostenti al di sopra della terra. È d'uopo dunque che l'inclinazione del corpo, la positura delle gambe, il distendimento delle braccia, la direzion della testa esprimano questa azione mal conosciuta di una figura che muovesi per aria alla maniera degli uccelli. Nelle figure volanti, sia che abbiano ali, o che supponsi volare per la sola virtù della loro divinità, tutto lo sforzo e tutta l'azione sempre risiede nelle parti più alte della figura: quindi le coscie e le gambe debbono venir dietro negligentemente, e come se fossero strascinate. Certa cosa è, che qualor si desse molta azione alle gambe, o che l'una dall'altra si allonta-

nasse, piuttosto darebbesi l'idea dell'azione di saltare, che di quella di volare. Si fanno operar le braccia, perchè sono parti ristrette, le quali si presuppongono incontrare poca resistenza nell'aria, e perchè essendo collocate a diritta e a sinistra della linea, in cui si fa il grande sforzo, pajono poter operare senza impedire il generale movimento. Quando s'impiegano ali, tutto lo sforzo si trova nella loro azione, e supponesi che ubbidiscano alla volontà, come il fanno le braccia: se poi non si fa uso dell'ali, allora tutto lo sforzo è nella testa e nel petto, poichè nella testa sembra più particolarmente risedere la volontà, e nel petto perchè si crede che questa dia il suo principale impulso alla parte più pesante e più voluminosa del corpo umano, tanto più che vi ha sede il cuore, cui vengono attribuite le forze spettanti alla volontà; il rimanente del corpo ubbidendo segue quest' azione.

Per altro la convenienza non permette di far volare tutta sorta di figure. Se trattisi di soggetto favoloso, non si debbono far volare per aria, se non che i ministri inferiori delle divinità principali, o quelle specie di genj, ai quali l'uso e la convenzione hanno attribuito ali. Rispetto alla Divinità o si considera

come immersa nel godimento della sua inalterabile felicità, o in atto di operare. Nel primo caso ella dée comparire colla più luminosa maestà, collocata nel più alto de' Cieli, in uno stato di riposo, e volta a rimirare le cose di quaggiù con occhio di un padrone, infinitamente superiore alle sue opere. Nel secondo caso non è divietato il far volare la stessa Divinità. E certamente niuno ha mai ripreso Raffaello d'essersi immaginato Iddio che vola per mezzo allo spazio, onde creare il Sole e la Luna. Si possono pure talvolta far volare le figure, alle quali l'uso e la convenzione non accordano ali. Gesù Cristo all' escire del suo sepolcro s'innalza per la sola virtù della sua divinità. Ella è cosa assai più decorosa il far volare una figura senza prestarle il fisico soccorso dell'ali. Sarebbe supporre in lei un peso materiale, e capace di opporsi al suo volere. Le ali non convengono dunque che ad enti subordinati, come gli Angeli, o a divinità subalterne, come la Vittoria e la Fama: ma Giunone, Venere, Minerva posson volare senz'ali, quand'altri il voglia.

Le diverse attitudini delle figure che muovonsi per terra sono d'assai minore difficoltà, avendone ognuno sotto gli occhi il modello.

Nondimeno per dare ad esse la vera loro espressione, per conservarvi sempre un esatto equilibrio, per mettervi un importante contrasto senza allontanarsi giammai dall'aggiustatezza di un disegno naturale e preciso, ciò richiede non poche riflessioni e molta pratica degli effetti della natura.

La seconda specie di movimento si è quella in cui avvi sforzo. Di questo genere sono le figure che portano o muovono carichi pesanti, che fanno lavori od esercizj penosi, nei quali tutte quante impiegano le loro forze. Ha qui bisogno il Pittore di una profonda cognizione della positura de' muscoli e del vero loro movimento. Trattasi di metter in azione tutte le forze della macchina, d'impiegarle con tutto il soccorso che dar può la natura, e di far vivamente sentire la loro violenza e fatica. È d'uopo situare la figura nel modo più acconcio a produrre agevolmente l'effetto, impiegandovi il grado di forza che domanda l'azione. Avvi uno sforzo d'impulsione ed un altro di resistenza. Questi due movimenti un diverso metodo esigono di far operare le forze; e in tutto ciò convien sempre che la convenienza dell'età, de' sessi, delle condizioni e de' costumi sia con diligenza osservata.

Finalmente l'ultima specie di moto si è quella, in cui scorgesi perturbamento. Di questo genere sono i soggetti che racchiudono la rappresentazione di un tumulto, di una battaglia, di un incendio, di un naufragio, o di qualsivoglia altra specie di accidenti, che somministri l'immagine di un gran pericolo, e che ispiri un gran timore. È qui necessaria una perfetta intelligenza del disegno per delineare attitudini corrette nella loro vivacità, in cui si ravvisi precipizio, disordine, rovesciamento. Quanto calore di fantasìa non è bisognevole per esprimere commozioni, le quali sono state sempre così improvvise e così passeggiere che non potè mai niuno farne studio fermo e meditato? Rendendosi oltre modo familiare il disegno in tutti quanti gli aspetti, può altri arrivare a dipingere le confuse attitudini di una folla di figure, le quali abbandonate sono ad ogni sorta di movimenti impetuosi; o di una caduta di molti corpi che precipitati vengano alla rinfusa dall'alto del cielo, o dalla cima di una montagna. In così fatti soggetti, i quali per la più parte escludono ogni specie di equilibrio, è cosa troppo malagevole a ben esprimere il vero; e per avere così sempre le seste negli occhi in mezzo ad un tumulto dove la natura dée comparire

nel suo maggior disordine, è d'uopo di una superiorità di talenti, rara eziandìo fra i più grandi maestri.

Gli scorci sono una parte di uso frequentissimo ne' soggetti vivi, e di pratica assai difficoltosa. Allorchè vuolsi far comparire un corpo quanto a tutta la sua lunghezza in uno spazio a cagion d'esempio venti volte più breve, convien saper esprimere i suoi contorni in una maniera al sommo giudiziosa. Pochi sono que' begli scorci, dove l'occhio rimanga veramente ingannato, e dove in uno spazio senza proporzione, l'arte con tanta accortezza supplisca alle necessarie misure che si vegga chiaramente in una breve estensione, la quale scorgesi in realtà, quella maggiore che dovrebbe essere. Di questa specie non fu mai Pittore che facesse meglio del nostro Correggio, Angelo piuttosto divino, che mortale Pittore. Fu questi per avventura il primo, che immaginasse il dipingere le volte e le cupole non come pitture, che ivi trovinsi appiccate, siccome era costume, ma bensì quali oggetti, che a quei luoghi in certa guisa appartengono; onde scortò le figure quali dovrebbonsi mostrare se dal basso all'alto venissero osservate, considerando le volte coi medesimi generali principj delle tele verticali, come vetri

od altri corpi trasparenti che lasciassero vedere quanto al di là trovasi collocato, cioè tutto ciò che si comprende sotto il nome di *sotto in su;* e di tali scorci sono esempj luminosissimi le due Cupole di Parma dipinte dal Correggio nella Chiesa di S. Giovanni de' Monaci Benedettini, che fu la prima, e nella Cattedrale ultima opera di questo incomparabile Dipintore. In quella di S. Giovanni fatta a foggia di tazza senza finestre ai lati, nel suo centro vedesi Cristo nella sua gloria, cogli Apostoli al basso sopra nuvole in atto di contemplarlo. Questi sono tutti ignudi, molto risentiti di muscoli e di uno stile oltremodo grandioso, talchè han servito di norma al gran Maestro della Scuola Caraccesca Lodovico, siccome assai chiaro il dimostrano le pitture da esso lui fatte nel Duomo di Piacenza. Nella Cupola della Cattedrale serrata anch'essa nel mezzo e senz'apertura, vedesi rappresentato nel suo centro in un violento scorcio Gesù Cristo in atto di farsi incontro alla santissima sua Madre, che al Cielo vien sollevata. Più abbasso affollati si veggono molti Santi e Sante espressi in iscorci maravigliosamente intesi, come lo è pure il principal gruppo che viene appresso della Vergine in alto portata da numeroso stuolo di Angeli, altri de' quali

le reggono i panni, altri all'intorno le fan festa, ed alcuni tra essi stanno sonando varj musicali strumenti.

Le attitudini riposate e tranquille son proprie di tutti i soggetti, in cui le figure abbandonate sono alla pigrezza, alla noja, alla meditazione, e pajono affatto inoperose ed inerti. Qui conviene che tutte le forze della macchina tendano ad un sensibile rilassamento; che nessuna idea di sforzo, di fatica e di violenza apparisca, e che se avvi qualche sorta di moto nelle membra si conosca essere un moto irresoluto e involontario. Lo stato di sonno è uno stato ancora ben diverso. La vita debb'esservi molto apparente, e insieme un totale rilassamento, e niuna specie di moto. L'attitudine delle membra esser dée trascurata e come casuale, i muscoli senza azione, e le vene mezzanamente gonfie di sangue. Lo stato di morte si è quello del più perfetto riposo, o a dir meglio di una totale inerzia. È d'uopo scorgere in un corpo morto il peso della materia, tutti i muscoli rilassati, tutte le membra cadenti, tutte le articolazioni in ogni maniera flessibili, e nessun'altra resistenza fuorchè quella del suo proprio peso. Gli atteggiamenti tranquilli sono ne' quadri comunemente più esatti di tutti gli altri, avendo

ognuno occasione di studiargli a suo bell'agio e di farsene una buona pratica.

Non dée contentarsi il Pittore di essere soltanto esatto e regolare; ma sparger debbe in oltre un gusto grande in tutto ciò che farà, cercando principalmente di evitare quanto può parer basso ed ordinario. Imperciocchè la mediocrità, ottima nella fortuna, è in genere d'arti, più del cattivo medesimo nauseosa. Ci vuol dunque nella Pittura qualche cosa di grande, di vivace e di straordinario, capace di sorprendere, di piacere e d'istruire; e questo è ciò che si chiama gusto grande. Per esso le cose comuni, belle diventano; e le belle, sublimi e maravigliose; imperocchè nella Pittura il gusto grande, il sublime, il maraviglioso sono una sola e medesima cosa, e se muto n'è il linguaggio, tutto però vi parla.

Un vero Pittore adunque non ha da restringersi a risvegliar maraviglia nel volgo colle minute e fedeli imitazioni di un oggetto visibile, ma dée adoprarsi per migliorarlo colla sublimità delle sue idee, s'egli pur brama di rapire a sè coloro, che non sono affatto goffi ed ignoranti. Quanti hanno ragionato del bello antichi e moderni, tutti hanno riconosciuto una possanza nell'arte, che vince la natura. Gli oggetti quali ce li pone da-

vanti la natura quantunque nelle sue produzioni tendente al bello, han però sempre qualche cosa, per gl' impedimenti che la circondano, di manchevole e difettoso. Non vi è forma, per bella che paja, che non abbia alcuna parte debole, o imperfetta in qualche maniera. Ma parti così fatte non si vedono da ciascun occhio, se non è un occhio molto avvezzo a confrontare forma con forma, abituato da lunga pezza a notare in che un certo numero di oggetti si assomiglino, ed in che no, ed atto a discernere quello che manca a ciascuno di essi per esser perfetto. Questo lungo e faticoso studio di paragone dovrebb'essere il principale di quel Pittore che va in traccia del gusto grande, poichè questa è la diritta via che conduce a conoscer le vere idee delle forme belle, ed insegna a corregger i difetti e le imperfezioni della natura. Questa idea dello stato perfetto è chiamata bellezza ideale; ella si è meritata l'aggiunto di divina, potendosi dire che signoreggia come una divinità su tutte le cose della natura; e chi avrà la sorte di possederla ne sarà sì fattamente riscaldato, che potrà eziandìo ispirare una porzione del suo ardore a qualunque anima dilicata e gentile, che miri le sue opere.

Un Dipintore, il quale possegga tutte quelle doti che abbiamo fin qui accennate, può in vero accertarsi di esser valente, e di fare assai belle cose; ma non saranno però perfette le sue pitture, se la bellezza che vi si trova, non verrà accompagnata dalla grazia. Siccome un puro e limpido fonte, che ovunque irriga, bellezza accresce e fecondità, così la grazia ove si sparga aggiugne certa avvenenza, che d'ordinario è quella che innamora più che la stessa beltà. Carlo Maratta nella sua stampa detta la Scuola, ha posto in alto di essa le tre Grazie con sotto un verso che dice:

Senza di noi ogni fatica è vana.

E certamente senza di esse scuro è, per così dire, il lume della Pittura, insipida ogni attitudine, goffo ogni movimento; esse danno quel non so che alle cose, quell'attrattiva, che è così sicura di vincer sempre, come di non esser mai ben diffinita. In alto le ha poste il Maratta e discendenti dal cielo per mostrare che del cielo sono esse veramente un dono. Fortunato a cui le grazie sorrisero in nascendo, di cui non isdegnano i sacrifizj ed i voti! E fu pur bene avvertito che la grazia, che di tanto abbellisce le cose, può bene migliorarsi con la diligenza e collo studio, ma

non acquistarsi di pianta. Bisogna dunque la grazia averla dalla natura, e con l'osservazione delle opere di que' Pittori che furono e sono graziosi reputati, empiersene la mente, e in tal guisa avvezzarla che se ne diletti e nutrisca. Per isfuggire l'affettazione bisogna sfuggir la fatica soverchia, o nasconderla in guisa che non appaja, e serva anzi a tener lungi l'affettazione. La natura stessa pare che abbia a schifo di mostrare fatica e fare apparire la somma industria del suo magistero. I Greci più di tutti seppero imitar la natura, dimostrando quanto si può in opera umana, divina eleganza e semplicità. Noi leggiamo che grandemente da Apelle era biasimato Protogene, perchè non sapeva mai levar le mani di sul lavoro, e ciò gli partoriva stento ed affettazione. Dicono che l' immortal Tiziano talora faticasse moltissimo, ma che per celarlo ricopriva nel terminare dell'opera con franche e maestrevoli pennellate la soverchia diligenza, e con ciò si guardava dall'affettazione, e dimostrava maggior sapere. Bisogna poi che tutto appaja bello e piacente, e dimostri grazia e nell'atteggiar delle mani, e nella posatura de' piedi, e nel movimento di tutto il corpo, e sin nel girare degli occhi, e sin nell'ira, e ne' turbamenti.

Ma quanto dal piacere diverso effetto produce, se altri s'avvede che a bella posta, e con istento sia stato fatto! La fatica che ama di essere conosciuta e ammirata, è stolta, e strettamente va unita coll'affettazione, che della grazia è mortal nemica.

Fu Raffaello chiamato graziosissimo così nella persona e nei tratti, come nell'opere sue; e in queste si può dire che mai non facesse cosa, che non corrispondesse alla semplicità ed eleganza della natura, cosicchè mostrava che tutto in lui proveniva dalla natura medesima, e non da un' affettata ricerca ch'ei ne facesse. Ciò si vede particolarmente nella famosa e rara stampa del Giudizio di Paride, che fu da lui inventata, e incisa dall'egregio suo intagliatore Marcantonio Raimondi. In questa osservasi con maraviglia come egli ha saputo unire nella rappresentanza di quel fatto tali azioni e tai cose, che quella carta non tanto un parto di Pittura, quanto un leggiadrissimo Poemetto rassembra. Siede Paride a guisa di giudice, coperto in testa del pileo Frigio, in atto di porgere a Venere il pomo, e di sentenziar a favore della sua bellezza. Pallade, che si vede in ischiena, prende i suoi abiti per rivestirsi; e la superba Giunone, perduta la lite, sta in atto anch'ella

di andarsene; ma prima si volta un momento addietro, e steso un minaccioso dito verso il Pastore, con velenoso sdegno, ch'ella però si vede premer nel fondo del cuore, sembra annunciargli, che gliene avrà da pagare il fio. Ma uno dei concetti graziosissimi, che per altro Raffaello ha preso dalle cose antiche, è quello di Amore, che pieno di gioja e di allegrezza corre ad abbracciare le ginocchia della madre, quasi con lei dolcemente congratulandosi. I fiumi dell' Ida, Xanto, e Simoenta, sull'erbose rive de' quali avviene il fatto, con tutte le lor Ninfe coronate d'alghe e di canne, accorsi su le sponde, e assisi fra l'erba e i giunchi, pendono attenti alla gran causa; e vedutane la decisione, si mettono in vario moto e susurro, a guisa di un popolo allorchè mira in pubblico spettacolo il vincitore guadagnar la palma. Prende Mercurio tantosto il volo di ritorno verso il Cielo a portar la gran nuova agli Dei, che schierati su le nubi stanno l'esito della cosa attendendo. Cala in fine dal Cielo l'alata Vittoria, e le chiome della bella Dea va del trionfale alloro a coronare. Seppe anche il nostro Correggio toccare il sommo della grazia senza passarne i confini, e seppe ad ogni soggetto variatamente adattarla: non così tanti mae-

stri, e molti ancor rinomati, e più propinqui a noi, i quali per desiderio di andar più oltre, hanno i limiti trapassati, e dato piede all'affettazione.

Il panneggiare e lo abbigliare è di grande ajuto ai Pittori, e di non lieve ornamento nei quadri. Non sempre avviene che le figure rappresentar si debbano ignude: anzi il più delle volte il soggetto comporta che abbiano ad essere ricoperte del tutto, o almeno in gran parte dalle vestimenta. I Pittori che vagliono nel disegno, cercano d'ordinario le occasioni di rappresentare il nudo, per distinguersi, e farsi onore; e sono in ciò degnissimi di lode, purchè non escano dai limiti dell' istorica verità, della verosimiglianza e della modestia. Vi sono poi de' soggetti, gli uni più favorevoli degli altri alla rappresentazione del nudo; ed uno può servirsene, a cagion d'esempio, nelle favole, negli abitatori de' paesi molto caldi, dei quali non abbiamo relazione alcuna circa le fogge del vestire, nè alcun esempio presso gli artefici degli antichi tempi. Puossi ancora adoperare il nudo nella rappresentanza de' soggetti allegorici, in quella degl' Iddii, e degli Eroi dell'antichità Pagana, e finalmente negli altri casi, nei quali si può supporre la semplice natura senza so-

spetto di malizia; imperocchè gli abiti non furono inventati, se non per difendere gli uomini dall'intemperie delle stagioni, o dalla vergogna. Sonovi anche oggidì molti popoli, che camminano affatto nudi, perchè vivono in paesi caldi, ne' quali l'uso comune toglie loro ogn'indecenza e vergogna. In somma la regola generale che in questo si dée osservare, consiste tutta, come abbiam detto, in non peccare nè contro la modestia, nè contro il verisimile.

Carlo Maratta era d'opinione che il bel panneggiare fosse cosa più ardua del disegnar bene una figura, e che come di questo, non così di quello dar si potessero regole certe. Ma egli così parlava, perchè sapeva quanto ei valesse in quella parte appunto che tanto innalzava, e che tanto contribuì alla sua fama, quantunque il grande artifizio, con cui son disposti i suoi panni, ceda di lunga mano alla bella naturalezza di Raffaello.

I panni che vestono le figure, non hanno da essere disposti intorno ai membri in guisa che le pieghe, le quali trovansi sopra le parti più illuminate, non ricevano forti ombre, nè un lume troppo vivo, procurando singolarmente di non formare falsi contorni che interrompano e distruggano le forme de' membri,

e di non tagliarle con ombre troppo profonde. In somma i panni debbon essere disposti in modo che non rassomiglino a vestimenti senza corpo, cioè ad un ammasso di panni senza sostegno. Sopra tutto convien cercare di ottenere grandi e belle masse per disporle nel modo il più conveniente che sia possibile. Una maggior quantità di piegature debb'esservi sopra le parti che si veggono in iscorcio, che sopra quelle che presentansi in tutta la loro grandezza geometrica. Ne' soggetti in cui vengono rappresentate molte figure si dée cercare di mettere varietà ne' panni, col dare ad esse differenti qualità di vestiti secondo il loro grado e dignità, come secondo le circostanze attuali del soggetto e il costume del paese. Ognuno sa che la grazia delle figure di una bella proporzione in gran parte consiste nel contrasto de' membri: lo stesso dir vuolsi de' panni, i quali non possono esser belli senza una disposizione di pieghe felicemente contrastata. Nondimeno altri si contenta in generale di copiare in ciò qualche buon maestro senza cercar pure di mettervi varietà; sebbene in questa parte la natura può solamente condurci alla perfezione.

Si riconosce come regola certa che le piegature de' vestimenti lunghi e stretti, sieno

essi di panno fino o grossolano, conservar non possono la loro forma naturale, quando i membri che ricoprono, sono in azione; la quale azione fa sì che que' panni, per così dire strozzati alla vita, producano lunghe pieghe strette ed acute, quali veggonsi nelle greche statue, che si credono essere state imitate da panni lini bagnati. Le pieghe di questa specie recano molta grazia ad una bella attitudine, a motivo che per la stiratura ed appianamento di quelle pieghe, le parti rilevate ed ampie del corpo non solamente conservano le loro forme, ma eziandìo spaziose masse di luce che tanta grazia apportano alle figure; mentre le grandi e larghe pieghe produconvi al contrario grandi masse d'ombra.

La ragione, per cui le pieghe debbono mostrare il nudo che è sotto, si è questa che la pittura è una superficie piana, cui bisogna annichilare ingannando gli occhi, e nulla lasciandovi di equivoco. È dunque tenuto il Pittore a conservare quest'ordine in tutti i suoi panneggiamenti di qualsivoglia natura sieno essi, o leggieri, o pesanti, o ricamati, o semplici; ma sopra tutto antiponga la maestà delle pieghe alla ricchezza dei panni, la quale non deve aver luogo se non in quelle storie, nelle quali fu, o potrebbe essere verisimil-

mente impiegata secondo i tempi e le costumanze. Non v'è piega, che non debba avere la sua ragione, e questa dée esser desunta egualmente dalla natura del panno, che dal corpo, che n'è ricoperto. L'abito sottile dée far vedere il nudo, che vela. L'abito grosso dée mostrar l'andamento delle membra, che vi son sotto, ma nel medesimo tempo ancora la sua grossezza.

Siccome il Pittore dée procurare di non comparir duro ed aspro nelle pieghe, e di renderle affatto naturali, così pur anche deve servirsi con prudenza de' panneggiamenti volanti. Imperocchè non possono questi essere agitati se non dal vento in un luogo, in cui si possa ragionevolmente supporre che spiri, o dalla compressione dell'aria, quando supponesi la figura in movimento. Queste sorte di panneggiamenti sono vantaggiose, perchè contribuiscono ad animar le figure col contrasto, ma déesi avvertir bene che naturale e verisimile siane la cagione, e non fare in uno stesso quadro panni svolazzanti da varie bande, quando non possono essere agitati se non dal vento, e quando la figura sta ferma; difetto in cui inciamparono senz'accorgersene parecchi valenti Pittori. I capelli, la disposizione dei quali non ha da essere giammai sì regolata

da ravvisarvi una sottile maestrìa, nè sì scomposta da somministrare un'idea di trascuratezza, debbono sempre alquanto partecipare dell'agitazione delle vesti. È cosa assurda il vedere panni soggetti ad una assai gagliarda mossa di vento con capelli negligentemente ricadenti come nello stato della maggior calma dell'aria. I più de' Pittori non conoscono il vero moto conveniente a quelli, e pajono non farvi neppure la menoma attenzione: o lasciano i capelli come cuciti ed irti sul capo, o come svolazzanti all'eccesso. Fra questi due estremi però vi sono molte vie di mezzo giusta i diversi gradi di moto che addimanda l'azione. I ricci esser debbono più o meno sollevati secondo che l'impression dell'aria viene considerata più o meno forte; e soltanto nel caso di un vento impetuoso deggion comparire scarmigliati i capelli.

Tutta questa scelta di forme, di proporzioni, di attitudini, di panneggiamenti, di capigliatura non è se non che un mezzo tendente all'espressione, parte principalissima della Pittura, e quella che dà l'ultimo compimento alla somiglianza del vero. L'espressione nasce dal talento di colpire il carattere proprio di ciascun essere: ora ogni essere animato od inanimato ha il suo carattere parti-

colare. L'espressione pertanto si estende a tutti quanti gli obbietti. La passione all'opposito non si dice fuorchè degli oggetti animati e viventi.

Suol dirsi eccellente un Pittore nello esprimere le passioni allorquando le sue figure pajono aver vita, pensieri, e sentimento. L'espressione in un quadro rende in certo modo visibile l'interno più nascosto: un'arte sì sublime è l'invenzione della stessa natura. Non vi era che la mente infinita, la quale animar potesse la materia: perciò la Pittura è la più maravigliosa fra le arti. Qual cosa più sorprendente che il potere con semplici lineamenti risvegliare tutti i moti dell'anima, trasformare mercè la magìa dell'espressione ombre in esseri che pensano e sentono? Senza quest'arte una dipinta immagine null'altro è che una forma vana, la quale alla mente arrecar non potrebbe diletto. L'espressione ne fa un ente animato ed operoso, con cui il nostro cuore ama comunicarsi.

I più grandi sforzi dell'arte del Disegno si hanno a rivolgere intorno all'espressione, senza cui nulla è tutto il rimanente. Da Callistrato [1] definivasi la Pittura Ηθοποιητος

(1) *In Descrip. Stat. Aescul.*

τεχνη, *arte rappresentatrice de' costumi*. E certamente dopo gli spettacoli reali della vita e la loro rappresentazione al teatro, non v'ha cosa che faccia in noi maggior colpo di un quadro, in cui ben espressi sieno i movimenti dell'anima. Siffatte pitture aprono il cuore al sentimento. In quella guisa che la forza della bellezza in un cuor giovanile produce un amore, che signoreggia tutta la sua anima, così la forza dell'espressione di una laudevol pittura riempie tutta l'anima sensitiva d'ammirazione per la vera grandezza, d'amore pel bene, e d'orrore pel male. La memoria de' trofei di Milziade perder fece il sonno a Temistocle, tanto infiammaronlo di una nobile ambizione. Che non dée sentire un cuore onesto alla veduta di un quadro che gli rappresenti non già i semplici segni di una grand' anima, ma quest'anima stesssa nella sua grandezza? Se l'idea della virtù che alla fantasìa non si offre fuorchè sotto un' immagine fantastica, può ciò non ostante in noi eccitare la più viva ammirazione, che non farà ella mai, ove altri la vegga sotto una forma visibile e nel suo lume più bello? Allorquando negli spettacoli reali della vita abbiam la sorte di veder uomini nel medesimo istante, in cui le loro anime agitate vengono dal sentimento,

questo prezioso istante rapidamente trascorre, ma l'artefice sa fermarlo; l'occhio nostro mercè il talento del Dipintore può intertenervisi sopra a suo bell'agio; potrebbe anzi saziarsene se un tale oggetto fosse capace di produrre la sazietà: noi godiamo della sua contemplazione infino a tanto che prodotto abbia in noi il suo pieno effetto.

Ma per qual via, per quai gradi arriva l'artefice a quest'alto segno della sua arte che padrone il rende de' cuori? Non è questa una strada appianata e battuta, ma invisibile agli occhi dei più. Se l'artefice dalla natura sortito non ha un'anima atta a sentir profondamente tutti i generi del buono, la quale diriga e in certo modo raffini i suoi occhi, indarno si affaticherà onde riescire nella forza dell'espressione. I sensi nulla portano di nuovo nel suo spirito, non facendo essi altro che risvegliarvi il sentimento, il quale vi era sino allora sopito. Un occhio diretto da un'anima insensibile, invano si rivolge verso la più affettuosa bellezza, e nulla vi scopre. La sola natura produce i grandi artefici, ma l'esercizio e l'applicazione sol possono perfezionarli.

Il primo passo verso questa meta ultima dell'arte, in cui sta la muta poesìa, consiste nell'osservare: senza l'osservazione tutte le fa-

coltà nascoste nell'anima sempre vi rimangono inoperose. Il germe del buono che è in noi allora comincia a spuntare quando quello osserviamo già sviluppato negli altri. La virtù ravvisata fuor di noi è un fecondante calore che germogliar fa i semi di lei deposti nel proprio nostro seno. L'artefice dée applicarsi a contemplar la natura umana dovunque ella si è bene dispiegata. Il conversare familiarmente con uomini, di cui la natura ha messo in moto i più nobili sentimenti, porrà il Pittore nella vera strada dell'espressione: ciò ch'ei non vedrà co' suoi proprj occhi, glielo mostreranno le descrizioni degli Storici e de' Poeti, ne perfezioneranno la mente e ne riscalderanno l'immaginazione. Fidia confessava che da Omero appreso aveva ad esprimere i lineamenti di Giove [1]. Quando coll'assiduo osservare l'anima si è avvezza a sentire, la

---

(1) Questo, come alcuni affermano, fece altresì Michelangelo Buonarroti nel dipinger Caronte, che dovendo apparire di natura crudele molto, e pieno di rabbia, imitò quelle parole di Dante:

Caron dimonio con occhi di bragia,
Loro accennando tutte le raccoglie:
Batte col remo qualunque s'adagia.
Inf. Cant. III.

fantasìa dell'artefice vive immagini gli presenta di ciò che sente, e non ha che a lasciar operare la mano per disegnarle. Nè il compasso, nè il meditare, nè lo andare a tentone danno l'espression degli affetti, ma l'immaginativa bensì dal cuore riscaldata può soltanto inspirarla.

Egli è mestieri unire di poi all'osservazione un fino discernimento, il quale fra molti lineamenti dello stesso genere sceglier sappia ciò che meglio sia confacente alle persone e alle circostanze. Un Re acceso di collera non ha il sembiante di un particolare che s'adira; e il dolore di un magnanimo cuore a quello non rassomiglia di un'anima effeminata. L'artefice dée sentire queste differenze, e in oltre tutto ciò che nell'espressione potrebbe offendere o dispiacere. In quella stessa guisa che il Musico impiegando dissonanze non obblìa giammai l'ordine e la regolarità, il Pittore dée similmente nell'espressione evitare ogni disconvenevole accessorio. Non conviene punto difformare un volto per fargli esprimere l'aversione: la bellezza delle forme è tanto inseparabile dal disegno, quanto l'aggiustatezza dell'armonìa dalla Musica. Il più bel volto può tanto bene prestarsi a tutte le alterazioni che i diversi affetti comparir vi fanno, quanto

fare lo possa un volto men bello: l'artefice dunque mal s'apporrebbe dando a quest'ultimo la preferenza. Non v'è che un gusto finissimo, il quale distinguer sappia nell'espressione l'essenziale dal semplice accessorio. I più degli uomini non iscoprono i sentimenti della gioja, della collera, del dolore che colle grida e colle smanie. Le persone di più fino discernimento non hanno mestieri di questi indizj accessorj per esser tocchi dalla passione.

Non basta che l'artefice possegga il dono d'osservare e il gusto squisito, non basta che vegga nella sua immaginativa quanto ei deve rappresentare; conviene in oltre che abbia l'abilità di renderlo in certo modo visibile agli occhi altrui: ciò richiede un occhio assai giusto ed una mano bene esercitata. Non avvi che un gran disegnatore, il quale sappia tutto esprimere, ajutato da un occhio che abbracci le menome varietà delle forme, e da un pennello che fedelmente le rappresenti.

Il giovane artefice troverà in questa parte soccorsi opportuni studiando le osservazioni fatte dai grandi maestri intorno al modo di conoscere gl'interni affetti dell'anima per l'atteggiamento, per l'arie di testa, e pei lineamenti del viso. Disegnando i caratteri del ce-

lebre Le Brun [1], formerassi l'occhio giusto, apprenderà ciò che essenzialmente distingua una passione da un'altra, e qual sia il principale lineamento che la caratterizza. Tutte le membra del corpo umano hanno il loro linguaggio: tutte vengono in soccorso dell'oratore: le mani sovra tutto in qualche guisa

---

(1) Qui giova fare alcune osservazioni in grazia dei giovani Pittori che hanno la nobile ambizione di segnalarsi nell'arte loro. Tosto che un giovanetto sa disegnare con facilità e con esattezza, dée 1.° leggere la descrizione delle passioni di Le Brun; 2.° avvezzarsi a copiare in grande i caratteri delle passioni, disegnate dallo stesso autore; 3.° leggere il *Trattato dell'umana fisonomìa* di Giambatista Porta, e l'opera del Lavater sul medesimo argomento; 4.° copiare i caratteri al naturale. Con tale scopo un Pittore deve disegnare tutte le passioni col semplice delineamento, imitando que' valorosi attori, i quali hanno bastevol forza nell'anima, onde conservare per qualche tratto di tempo i lineamenti della passione, ch'essi vogliono altrui manifestare. Potrà quindi leggere le vite de' primi Imperatori Romani, poscia copiare e ricopiar cento volte i loro lineamenti sulle lor medaglie e statue. Con sì fatti mezzi egli giungerà 1.° a conoscere le fisonomìe; 2.° a delinearle; 3.° finalmente si acquisterà l'arte maravigliosa di addolcire la durezza de' tratti caratteristici; in una parola l'arte di disegnare l'ampiezza delle passioni e dello spirito, benchè l'uno e le altre velate sieno dall'urbanità o dalla politica.

suppliscono alla parola. Un valente Critico osserva (1) che le mani sanno domandare, promettere, chiamare, congedare, interrogare, negare, indicare il timore, la gioja, la tristezza, il dubbio, l'approvazione, il rammarico, la misura, la copia, il tempo, e il numero. Gli occhi poi ogni altra parte del volto mirabilmente avanzano in eloquenza. Se questi levansi al cielo devoti, dicono invocazione: se vibransi di fuoco ardenti, spirano sdegno: se vergognosi si abbassano, dimostrano modestia: se biechi contorconsi, notano aversione: se brillano vivaci, sono nuncj di gioja: se inchinansi pietosi, palesano la compassione: un guardo approva, un altro riprende: un guardo assolve, un altro condanna: un guardo interroga, un altro risponde. Quante volte un occhio pien di veleno fa colpo più fiero di una spada? Quante volte un aspro sopracciglio rota il flagello di una sferza spietata? È

(1) *Nam ceterae partes loquentem adjuvant; manus (prope est ut dicam) ipsae loquuntur. An non his poscimus, pollicemur, vocamus, dimittimus, minamur, supplicamus, abominamur, timemus, interrogamus, negamus, gaudium denique, tristitiam, dubitationem, confessionem, poenitentiam, modum, copiam, numerum, tempus ostendimus?* Junius de Pictura veterum lib. 3. cap. IV. pag. 180.

dunque l'occhio un parlator eloquente, e che i dolci e severi affetti dispiega, e non altrimenti che un terso specchio riflette

. . . . . l'alma pensante
Che sì leggiadra dal gentil tuo viso
Fuor per gli occhi traluce, e fuor si spande
Su gli atti umani, e di vaghezza adorni.

L'artefice che aspira a divenir eccellente nell'espression degli affetti, esser debbe un indefesso osservatore [1]: non dée lasciare alcuna occasione d'assistere agli spettacoli della

(1) » Qualora Lionardo Vinci, dice Giraldo Cintio » *nel discorso sopra i Romanzi*, voleva dipingere qual» che figura, considerava prima la sua qualità, e la sua » natura, cioè se doveva esser nobile o plebea, giocosa » o severa, vecchia o giovane, buona o malvagia . . . . » e poi se n'andava ove sapeva che si ragunassero per» sone di tal qualità, e osservava diligentemente il loro » viso, le loro maniere, gli abiti, i movimenti del cor» po; e trovata la cosa che gli paresse atta a quello che » far voleva, la riponeva collo stilo al suo libriccino, » che sempre teneva a cintola ». Narra poi come per trovare una faccia atta a rappresentar Giuda pel Cenacolo, » andava ogni giorno mattina e sera in Borghetto, » ove abitano tutte le vili e ignobili persone, e per la » maggior parte malvage e scellerate ». Veggansi le *Memorie Storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci, scritte da Carlo Amoretti*. Milano 1804.

vita, dove le passioni un po' vivamente si manifestano, e ai concorsi del popolo dove i movimenti del timore, dello spavento, della gioja, della divozione compariscono ad un tempo sopra mille sembianti, e in altrettante diverse attitudini.

Ogni stato della vita ha il suo proprio carattere e la sua espressione. Il Selvaggio ha lineamenti fermi, vigorosi, risentiti, capelli sollevati, folta barba, la più rigida proporzion nelle membra. Nella Società ogni ordine di cittadini ha il suo carattere e la sua espressione; l'artigiano, il letterato, il nobile, il plebeo, l'ecclesiastico, il magistrato, e il militare. Ogni Società ha il suo governo, ed ogni governo ha la sua qualità dominante reale o apparente, la quale ne è l'anima, il sostegno e il principio motore. La Repubblica è uno stato di eguaglianza: ogni suddito si considera come un piccolo Monarca. L'aria del Repubblicano sarà franca, grave e severa. Nella Monarchia dove avvi comando ed ubbidienza, il carattere e l'espressione sarà quella dell'affabilità, della grazia, della dolcezza, dell'onore, della galanterìa. Sotto il Despotismo la beltà avrà un'aria servile, i sembianti saranno dolci, sommessi, paurosi, circospetti, supplichevoli e modesti. Tutto si otterrà da chi

vorrà affaticarsi studiando col debito metodo, senza lasciarsi scoraggiare dalle difficoltà, sempre disposto a seguire con costanza l'oggetto preso di mira.

Per riescire in tutte le parti e in tutte le convenienze del Disegno, non basta studiar molto il naturale e il vero. È cosa conveniente, anzi necessaria il fare studj particolari sull'opere de' gran maestri, che per consenso universale degl'intendenti salirono in alta stima, e che han trionfato degli anni. Non v'ha cosa che tanto contribuisca ad istruire un giovane Pittore, quanto l'esaminare e scrutinare la maniera, onde que' sovrani ingegni hanno trattato il Disegno in tutte quante le sue parti. Ma ciò che ancora è di molta importanza, e che merita ogni considerazione si è lo studio de' gran modelli dell'antica Grecia, preziosa sorgente, da cui soltanto attingere si può il gusto grande. Quattro parti essenziali dell'arte ammiransi nell'opere degli antichi. 1.° La bellezza generale delle forme: 2.° la perfezion del disegno nelle figure umane, e in particolare le belle teste: 3.° la grandezza e la nobiltà degli aspetti e dei caratteri: 4.° l'espression vigorosa e corretta delle passioni, sempre però alla bellezza subordinata. Qualunque artefice aspiri a distinguersi nelle di-

visate parti dée continuamente studiare le belle ed agili forme greche; imperciocchè coll' assiduo contemplarle e copiarle innalzerà il suo gusto alla grandezza e regolarità di quei lumi primieri dell'arte. Ciò che Orazio ai Poeti diceva, vuolsi raccomandare similmente agli artefici: (1)

> Voi con notturna e con diurna cura
> Greci esemplari a contemplar prendete.

Le opere dell'antichità sono in generale assai diverse fra loro per eccellenza e per espressione, ma non già pel gusto. Sotto tre classi principali dispor si possono gli antichi monumenti. Imperciocchè tre diversi gradi si osservano di bellezza, i quali o tutti insieme, o almeno separatamente si trovano in tutte le statue dell'antichità che il tempo ci ha conservate: le infime tra queste hanno tutto il gusto del bello, ma solo nelle parti essenziali; quelle del secondo genere ancor vi accoppiano la bellezza nelle parti utili, e quelle del più alto grado riuniscono in fine la bellezza sino nelle parti accessorie, e sono quindi perfettamente belle. Le statue di questo grado supremo sono il *Laocoonte*, ed il *Torso* di

(1) . . . . . *Vos exemplaria graeca*
Nocturna versate manu, versate diurna.

Belvedere: quelle del secondo grado sono l'*Apollo*, ed il *Gladiatore* del giardino Borghese: ve n'ha un'infinità del terzo genere.

Tutti gl'intendenti convengono infra di loro nel riguardare lo studio delle statue antiche come la più indispensabile occupazione per un artefice. Per tal modo Raffaele e Michelangelo, che furono due gran luminari della Pittura, aggiunsero a quell'alto segno di grandezza che desta la nostra ammirazione: il loro esempio rende superfluo quanto esporsi potrebbe in favore di questo studio. Egli è massima da tutti oggimai ricevuta che per acquistare il vero gusto del bello è necessario esaminare attentamente gli antichi monumenti dell'arte.

Nondimeno questo studio non può essere di gran soccorso a' piccoli ingegni. Non basta osservare i contorni, ma conviene internarsi nella meditazione delle belle statue antiche. Colui che dopo averle lungamente contemplate non prova un certo estatico rapimento, e non sente l'invisibile perfezione di mezzo all'evidente bellezza, abbandoni il matitatojo, essendo per lui inutili gli antichi modelli. L'unica precauzione che aver debbe l'artefice è di non intisichire intorno a quelli, perchè la mano contrarrà un certo carattere di du-

rezza, per cui si vedrà col tempo, ch'egli ha più studiato le statue, che il vivente. In somma i marmi greci devono insegnare le belle forme, il contorno, e l'agilità, ma non la loro natura lapidea.

Vogliono alcuni che esagerati sieno gli elogj che i conoscitori antichi e moderni hanno fatto dell'eccellenza de' greci lavori. Il Falconet si è fatto beffe del Paride di Eufranore, nel quale, al dire di Plinio *lib. 34. cap. 8.* si scorgevano tre diversi caratteri, quello cioè di grave giudice delle tre Dee, quello di amante di Elena, e quello di uccisore di Achille. E come! non poteva forse questa figura insieme unire la finezza nello sguardo, la voluttà nell'atteggiamento, e alcuni tratti caratteristici della perfidia? Quand'io la rimiro, vi veggo bene più cose: veggo nella sua fisonomìa lo spirito, l'ironìa, la cinica impudenza, la scortesìa, la falsa dolcezza, l'invidia, l'ipocrisìa, la falsità; e se convenisse entrare in un minuto ragguaglio, indicherei ciascun tratto della sua persona a ciascuna di queste passioni corrispondente. Ciò m'induce a credere che se altri cercasse una figura, la quale non avesse fuorchè un solo ed unico carattere, forse non la ritroverebbe. Il punto considerabile per l'artefice sta nel mostrarmi

la passion dominante sì vivamente espressa ch'io non abbia la tentazione di scoprirne altre, le quali vi sono tuttavìa. Gli occhi dicono una cosa, la bocca ne dice un'altra, e il complesso della fisonomìa una terza. E poi, non può l'artefice assai deferire alla mia immaginazione per riguardo ad un fatto che mi è ben noto? E allorquando vien pronunziato il nome di un uomo conosciuto pe' suoi buoni o cattivi costumi, non leggiamo noi senza esitare sopra il suo viso la storia della sua vita? Il Falconet che rimprovera Plinio, sarebb'egli stato più indulgente verso il Lomazzo, il quale nel *Tratt. della Pittura lib.* 2. *cap.* 8. così scrive: » Anch'io mi trovo avere una testic-
» ciuola d'un Cristo mentre ch'era fanciullo,
» di propria mano di Lionardo da Vinci, nella
» quale si vede la semplicità e purità del fan-
» ciullo accompagnata da un certo che, che di-
» mostra sapienza, intelletto e maestà, e l'aria
» che pure è di fanciullo tenero e' pare aver
» del vecchio savio, opera veramente maravi-
» gliosa ». Chi crederà che fosse cosa indifferente pel Giove di Fidia, che lo spettatore ignorasse o conoscesse i bei versi d'Omero: (1)

(1) Η, *και κυανεηςιν επ' οφρυσι νευσε Κρονιων.*
Αμβροσιαι δ'αρα χαιΤαι επερρωσανΤο ανακΤος
ΚραΤος απ'αθαναΤοιο, μεγαν δ'ελελιξεν ολυμπον,

Disse: e col nero sopracciglio Giove
Fe' cenno; e nel crollar l'augusto capo
Le immortali sue chiome s'agitaro:
Onde tutto si scosse il grande Olimpo.

Vedesi tutto ciò nel Giove di Fidia.

Se la Pittura è una specie di creazione, più manifesti sono i contrassegni ch'essa ne dà nei quadri di paesi che negli altri. In essi più generalmente si vede la natura uscita del suo caos, e più distinti si scorgono gli elementi; la terra vi compare abbigliata delle varie sue produzioni, e il cielo delle sue meteore. Il pregio principale de' paesi dovrà dunque consistere, se il cielo ne sarà lo scopo, nella scelta de' più begli accidenti, o di una levata di Sole, momento in cui tutta la natura viene ravvivata da quell'astro benefico, e direi quasi creatore d'ogni bellezza visibile; o di una caduta del medesimo, che sembra invitare ogni cosa creata ai piaceri di un dolce riposo, e che collo stender dell'ombre dà il massimo rilievo a tutti i corpi; o di una placida notte ove singolarmente la Luna, uno de' più begli ornamenti della volta azzurra del cielo, mentre sembra che tenti di emular l'astro da cui ne riceve la luce, massimamente quando vien ripercossa dall'acque, sostituisce ai vivaci piaceri del giorno quelli, per così dire, di una

dolce e patetica commozione di cuore. Se in vece le bellezze terrestri ne saranno l'oggetto, quanti felici contrasti non presterà la varia unione delle valli e delle montagne, de' terreni popolati di piante e di animali, degli sterili e deserti, del placido e maestoso corso de' fiumi, del tumultuoso impeto de' torrenti, dei limpidi laghi che specchio fanno a tutti gli oggetti che lor sovrastano, e dell'immenso mare che, o tranquillo o burrascoso, sembra il più atto d'ogni cosa terrena a sollevare il nostro pensiero e ad ingrandire le nostre idee!

Due generi di paesi soglionsi distinguere, l'*eroico*, e il *pastorale*. I soggetti del primo genere sono templi, piramidi, altari, ruine di palagi e di castella, montagne coverte di nevi e di nuvole, scogli minaccianti caduta, moli smisurate che pajono sospese su gli orli di un abisso. L'altro principalmente ammette capanne, belle foreste, piacevoli e dolci vedute di una ubertosa campagna. Questo genere rifiuta la elevazion nelle idee, ma vuole giudizio nella scelta degli oggetti, diligenza nel lavoro e grande semplicità. Per incontrare il comune gradimento non dée il Pittor trascurare le cose, le quali in particolar modo dipendon da lui, e che sebbene di un ordine

inferiore, molto pregio aggiungono a un dipinto, cioè un tocco leggiero e la graziosa semplicità delle figure. Uno spettacolo per sè stesso di poco rilievo può a forza d'arte rappresentarsi come importante. Se poi si parli di soggetto eroico, questo ha da trattarsi con tutta la nobiltà e magnificenza dell'arte: il tocco del Pittore dovrà esser franco, ardito e vigoroso. L'uno e l'altro genere ammette un proprio e particolare suo bello, il quale suscita e move i più dolci affetti, escludendo tutto ciò che è rozzo, interrotto ed angoloso.

Ma quando vogliansi eccitare commozioni più veementi e gagliarde, egli è d'uopo far cospirare le immagini, le forme, e i varj accidenti del lume verso il fine, che altri si propone. Le violente passioni sono mai sempre accompagnate da gesti angolosi; quindi i grandi effetti nel genere terribile prodotti vengono da oggetti angolosi, rozzi e tristi. Se uno miri alla dignità, gli è necessario far uso di un non so che di vago e d'indeterminato. Per la qual cosa montagne cinte di nubi, e che appena appena si veggiono, fanno un effetto più grande che quando si discoprono interamente. Tutte le sensazioni piacevoli addimandano certa moderazione. Una luce troppo sfavil-

lante, un suono troppo forte producono dolore: solo per la temperatezza i piaceri de' sensi possono avere per noi qualche attrattiva. Il bello dunque e il grazioso in un paese richiedon linee dolcemente ondeggiate e varie, una perfetta nettezza, effetti moderati di lumi e d'ombra, nubi leggiere, ed eleganti forme. La linea diritta indica il riposo. I deviamenti rigidi esprimono una passione, e quanto più, incrocicchiandosi nel modo con cui vengon terminate le figure, s'accostano all'angolo retto, tanto più si riferiscono all'espressione di qualche cosa di violento. Un fiume che placido scorre in linea quasi retta tra verdeggianti sponde, offre un' immagine di tranquillità, allorquando si confronta con un torrente che in foggia strana cambia direzione al suo rapido corso. La folgore scoppiando da una nube mostra angoli retti od acuti; e quando altri vuol dipingere un cielo tempestoso, d'uopo è che le linee terminatrici delle nubi e delle montagne facciano tra loro angoli simili: l'occhio nel trascorrerle acquista l'idea di un moto violento, come se gli oggetti mutassero luogo in questa direzione irregolarmente angolosa. La linea serpeggiante di un sentiero, di un ruscello, allorchè il Pittore sa farne uso, può giovare all' illusione delle

distanze, e allontanare considerabilmente gli oggetti (1).

Col doppio esercizio sulla natura, e su le migliori opere può un artefice acquistar facilmente l'abilità di ben paragonare colla na-

---

(1) Niccolò Pussino, meritamente chiamato il Pittore degl' intendenti, ne' suoi paesi che servirono poi al famoso Gasparo suo cognato di modello, introdusse o varie storielle della Grecia, o gli esercizj della ginnastica; in un luogo un qualche poeta coronato, che assiso sotto l'ombra amena dei platani, e in riva alle acque di qualche fiume, colla lira in mano sta i suoi versi cantando; in un altro un qualche vincitore, che al tronco di una quercia consacra i trofei di sua vittoria; in altra parte qualche mesta e pietosa madre, che il sepolcro del suo figlio sparge di fiori; e simili altre graziosissime fantasìe. I luoghi stessi spirano una certa poetica amenità colle opache fonti, co' prati ameni, colle acque cadenti fra' sassi e balze, co' laghi ove nuotano i cigni, colle rupi traforate, colle fabbriche distrutte, e che de' bassi rilievi, de' vasi, delle statue, e di altri lavori serbano appena gli avanzi. Aggiungete a tutto ciò le valli spaziose, le città torreggianti di antichi edifizj, le fughe dell'occhio per interminabili pianure, i fiumi per varie rivolte sinuosi, le montagne per molte azzurre tinte degradate, lo scherzo delle nuvole dal Sole investite e battute; direte al certo che la Poesìa e la Pittura nel fecondare la mente del gran Pussino di tal complesso di belle immagini, v' impiegarono quanto avevano di venusto e di pellegrino nei lor tesori.

tura le più belle e più espressive maniere dell'arte, e viceversa. Il suo occhio con questo metodo prenderà tanta assuefazione ad osservare nella natura quanto v'ha di pittoresco, che niun passeggio in niuna stagione dell'anno e in niuna vicenda di tempo sarà per lui senza profitto. A guisa di un cacciatore appassionato disprezzerà le vie scoscese e tutti i disagi per appagar la sua brama, e troverà bellezze dove un artefice ordinario nulla ravvisa di singolare. Ei porterà da per tutto un ingegno modellato sul grande, e saprà le cose più piccole concepire in maniera che esca il più nobil pensiero anche di là, ove una testa non abituata a ben discerner gli oggetti trovar non saprebbe che un pensiero comune.

DEL COLORITO.

Il disegno dà la forma agli oggetti; il colore dà loro la vita. Esso è per così dire il soffio divino che li rende animati. Il Dipintore che ha l'animo penetrato da un vivo sentimento del colorito, tiene gli occhi immobilmente fisi sopra la tela, semiaperta ed anelante ha la bocca, e la sua tavolozza è l'immagine del caos. In questo caos tuffa il suo pennello, e ne trae l'opera di una creatrice virtù. Forma augelli colle vario-pinte lor penne, fa spuntar fiori colle loro lucide e morbide foglie, nascer fa gli alberi in diversa guisa verdeggianti, mostra l'azzurro del cielo, ed i vapori dell' acque che l'annebbiano; crea animali, su la cui pelle veggonsi i lunghi velli e le variegate macchie, e fin anche il fuoco di cui scintillano i loro occhi. Alzasi il Dipintore, si scosta alquanto, ferma gli occhi nella sua opera. Si rimette a sedere, quinci vedete apparire la carne, il drappo, il velluto, la seta e le ru-

vide lane: vedrete pur anche la pera gialla e matura cadere dall'albero, e l'uva acerba pendente dai tralci.

Per conoscere la bellezza del colorito, l'artefice ricorrer debbe alla scuola della natura, nella quale e' vedrà sotto tutte le forme possibili i più perfetti modelli in tutti quanti i generi del bello. In questa scuola potrà formarsi un occhio fino ed acuto, non altrimenti che il greco disegnatore formava il proprio ne' ginnasj, ne' giuochi pubblici e nelle feste solenni coll'osservare assiduamente la bella natura in mille maniere diversificata. In quelle felici contrade, dove la natura sembra ringiovanita, ed è inesausta in bellezze di varie specie, un amatore di belle vedute, il quale a diverse ore del giorno, e in tutte le stagioni dell'anno le cercherà con occhio avido ed attento ora in una valle solitaria, ora sulla vetta di un colle, dove potrà scoprire da lungi un'infinita varietà di obbietti distinti pel brio de' colori, abbandonerassi sulle prime alle dolci impressioni di questo spettacolo incantatore; ma più dappresso esaminando la cagione del sentimento ch'ei prova, conoscerà finalmente, che dal semplice mescuglio de' colori deriva una specie particolar di bellezza, la quale non è in verun conto inferiore alle bellezze di una differente natura.

Le osservazioni più volte ripetute faran-nogli discoprire alla fine una parte de' motivi, che cotanto deliziosi rendono questi sentimenti. Osserverà che gli stessi oggetti mirati sotto il medesimo punto di vista formano ora il più maraviglioso spettacolo, ora nulla hanno che lo invaghisca e l'appaghi, benchè gli stessi colori rimaner sembrino costantemente sopra i medesimi luoghi; e scoprirà quinci due cagioni di questa disparità, l'una nella specie di luce che gli obbietti gli rimandano, e l'altra nella maniera con cui la ricevono.

La più grande bellezza della luce risiede in vero nella sorgente stessa donde scaturisce; ma sì deboli sono gli organi dell'occhio nostro che regger non possono allo splendore di questa bellezza. Quando troppo pura è l'aria, i raggi del Sole spargono una luce troppo forte su gli obbietti, e l'ombre ne divengono troppo crude e gagliarde. Da un altro lato allorchè tutta l'atmosfera viene da una folta nube ingombrata, lo splendor della luce s' indebolisce all'eccesso, e i colori naturali perdono la loro vivacità. Un bello oggetto non mai comparisce più gradito alla vista, che quando è in un istante illuminato dai raggi del Sole moderatamente ammorzati ne' vapori dell'aria, e quando l'oscurità dell'ombre viene dai

raggi temperata, che vi riflette l'azzurro del cielo. Questa osservazione insegna al Pittore che una delle principali cagioni del bel colorito è il tuono piacevole di un lume dolce e moderato. Essa gl'insegna del pari che lo spettacolo interamente rappresentato agli occhi di lui, e ogni sua gran parte trae la bellezza del suo colorito da due lumi principali, l'uno che è la luce diretta del Sole, ma ben temperata, e l'altro il riverbero di un cielo sereno, che spande sull'ombre una piacevole e variata dolcezza.

Il nostro osservatore scoprirà una seconda cagione producitrice del bel colorito nella direzion de' raggi, che illuminano gli oggetti dello spettacolo. Una contrada che a cert'ora del giorno all'occhio si rappresenta come una scena la più ridente, smorta e priva di bellezza comparisce alcune ore dopo, quando s'indebolisce la luce del cielo, quantunque egli serbi la stessa serenità. Un picciol numero di osservazioni su questo fenomeno farà conoscere al Pittore diverse sorgenti del bello nel colorito. Imparerà che un oggetto comparisce nella sua maggior bellezza, allora che la luce incidente lo divide in due grandi ben proporzionate masse, l'una chiara, e l'altra oscura. S'accorgerà che l'occhio soltanto con

piacere si arresta sopra un luogo allorquando i diversi colori ch'egli vi scopre, mentre sono chiari ed oscuri, non sono sparsi a caso e senz'ordine, ma distribuiti in due gruppi principali, in guisa che il chiaro opposto sia all'oscuro.

Confrontando queste due opposte masse, avvedrassi ch'esse tra loro si contrastano la preferenza tanto sulla bellezza, quanto su la varietà. Il chiaro lo colpirà di maraviglia pel ridente e pel grazioso de' suoi bei colori, e per l'armonìa della loro distribuzione: l'oscuro gli farà breccia per una più maschia bellezza, per la varietà dei colori, e pel fuoco loro; ammirerà poi il singolare mescuglio delle parti luminose colle oscure. In mezzo ad una infinità di colori senza nome, distinti e moltiplicati ancora da mille differenti riflessioni, sarà vivamente colpito dai lumi, che qua e là contrastano coll'oscurità del fondo donde sembrano partire, e conoscerà che ciò dà anima e vita al tutto insieme, e sicuro ne rende l'effetto.

Munito di queste nozioni intorno alla bellezza del colorito, l'artefice dalla contemplazione della natura passa a quella dell'arte. Osserva come i grandi Maestri delle Scuole Lombarda e Veneziana hanno saputo sul le-

gno e su la tela trasportare le bellezze della natura mercè una scelta felice di ben assortiti colori; ammira presso l'uno la verità elevata al più alto segno, e presso l'altro la bellezza del colorire spinta ancora al di là del vero sino all'ideale. Nè si contenta solamente d'ammirare e gustar l'opere di questi valentuomini; ma si pone a rintracciare le regole che seguiron essi nel farle, le quali non palesandosi al primo incontro, non iscorgonsi per conseguenza dagli osservatori superficiali. Imperocchè quando l'arte è perfetta, non si mostra con ostentazione, ma stassi nascosta, e produce l'effetto suo senza far pompa di sè. Tocca all'artefice di scoprirla, e di trovare insieme la nascosta cagione di sì pellegrine bellezze, per quindi formarsi regole acconce a perfezionare la propria abilità. Un esame di questa fatta è uno sforzo incessante dell'ingegno, e tanto grande per avventura quanto quello fatto da colui che ci proponiamo per modello. Nè il sagace imitatore osserva soltanto il genio di ciaschedun maestro, ma s'interna eziandìo negli artifizj del suo comporre, e va cercando come le masse de' chiari sieno state da lui distribuite, i mezzi onde produsse questo e quell'effetto, e perchè egli abbia a bello studio lasciato perire alcune parti nel fondo, e dato

ad altre un bel rilievo, e perchè in più luoghi abbia mutata questa e quell'altra cosa, secondo che la ragione e il disegno dell'opera il richiedevano. Nè solamente egli ammira la vaghezza e leggiadrìa del colorito, ma esamina per quali artificiosi mezzi un colore dia risalto all'altro, osserva ben bene le tinte, e di quali colori sieno state composte, e così si adopera per formarsene idee chiare e distinte. Quello che s'impara in cotal guisa dalle opere altrui diventa nostro di fatto, penetra ben dentro di noi, nè si dimentica mai più; anzi coll'appigliarsi appunto a questo metodo altri va sempre più oltre, estende maggiormente le sue regole, e rendesi la pratica vie migliore ogni dì.

Dappoichè il Pittore formato avrà il suo gusto per riguardo alla verità e alla bellezza del colorito mediante l'osservazione della natura e dell'opere dell'arte, farà uso di questo doppio soccorso per apprendere l'arte difficile del colorire. Imitando Lionardo da Vinci osserverà con occhio raffinato dall' ingegno e dalla sagacità ogni effetto particolare de' colori nella natura; e ciò che dopo le osservazioni resterà ancora dubbioso e incerto, verrà da lui assicurato per mezzo di prove e di sperimenti, che animosamente dovrà tentare.

Da principio ricerca con animo attento come ciò che dicesi *effetto* prodotto venga soltanto col mezzo de' lumi e delle ombre: considera di poi come coll'ajuto de' colori chiari ed oscuri producasi un effetto simile al primo, che derivava dalla luce e dall'ombra. Quindi si forma un complesso di osservazioni, che su ciò somministragli la natura, e che accresciute vengono da' suoi proprj tentativi. Esamina in oltre i casi, in cui avviene che un corpo illuminato, opposto ad un fondo oscuro, o un corpo scuro locato sopra un fondo chiaro produca l'effetto singolare, e quasi magico di slontanare gli oggetti e di respingerli indietro.

Finalmente osserva in generale le modificazioni e la diminuzion de' colori a misura che l'occhio vie più se ne allontana, come ogni corpo nel suo successivo allontanamento vie maggiormente riceva il tinto del color dell'aria; e come infine masse di colori affatto differenti, a gran distanze vedute, prendano tutte il color comune di un' aerea prospettiva. È questo un fenomeno pittoresco assolutamente necessario ad osservarsi.

Le ricerche delle cagioni, che l'armonìa producono dei colori, esigono del pari un lungo studio e profondo. Il nostro Pittore

imparerà a discoprirle, diligentemente osservando come un oggetto per mezzo del lume o del colore si avanzi fuori del resto della massa, in guisa che pare staccato, nè può rimaner unito e confuso cogli altri. Quindi comincerà ad accorgersi come per un effetto contrario diversi oggetti perdersi possono in una sola massa, e comprenderà perchè in quel lato necessario sia un lume o un colore più vivo, e in questo un lume o un colore più temperato.

Sovra tutto malagevole gli riuscirà il procacciarsi un' esatta cognizione del successivo indebolimento de' colori proprj di ciascun oggetto dal punto più illuminato sino all'ombra più forte. La scienza delle mezzane tinte è forse ciò che ha di più difficile l'arte del colorire. Osservando però con occhio sagace la Natura e l'opere de' Maestri dell'arte, può altri sperare di conseguire l'intento.

A questo studio aggiugnesi finalmente quello di rischiarare gli oggetti per mezzo di lume vibrato da altri oggetti; il che produce un alto segno di evidenza accompagnata da una grandissima varietà. Con tutto ciò questa parte ha poche difficoltà nella teorica, ma è di una minutezza penosa nell'esecuzione.

Per imitare l'innumerabile varietà de' colori, co' quali dalla natura sono dipinte le cose, non ha l'artefice, al dire del Mengs, se non se tre colori primitivi, il *rosso*, il *giallo*, e l'*azzurro*, dal vario commischiamento de' quali tutti gli altri nascono e si derivano. La storia delle Belle Arti ne insegna avere gli antichi Pittori lungo tempo operato con que' soli colori. Un più gran numero ne usano i moderni, poichè in diverse sostanze per opera della natura trovate si sono le misture, che gli antichi obbligati erano a fare su la lor tavolozza. Non si può recare in dubbio che questo accrescimento di materiali non abbia somministrato agli artefici nuovi mezzi, onde farsi eccellenti nella lor arte. E di vero le sostanze coloranti da essi moltiplicate procuran loro de' tuoni, i quali non avrebbono potuto conseguire con la mescolanza de' tre colori principali: ma qualunque siasi il numero di tali sostanze, e quello de' tuoni dal loro mescolamento prodotti, ci ridurremo mai sempre in ultima analisi ai *tre colori primitivi*, a' quali si uniscono il bianco per esprimere la luce, e il nero per indicarne la privazione. Comecchè negar non si possa che la quantità delle sostanze coloranti abbia recato ai moderni Pittori un vantaggio al di sopra degli

antichi, non bisogna credere tuttavìa che questi ridotti fossero ad una scarsezza che impedisse loro di segnalarsi nell'arte del colorire. I colori, di cui prevalevansi, e che non oltrepassavano il numero di cinque, comprendendovi il bianco e il nero, per mezzo delle diverse loro combinazioni producevano 819. cambiamenti, come ognuno può accertarsene leggendo il calcolo fatto dal Signor Mayer Professor di Gottinga.

Ciascun oggetto in pittura sarà ben colorito, quando avrà il suo vero color naturale, che serve a caratterizzarlo e a distinguerlo da quelli, che lo circondano. Son questi i colori *locali*, cioè i colori naturali degli oggetti che il Dipintore vuol rappresentare. Ora convien richiamar al pensiero non altro essere il colore di qualsivoglia corpo, che la luce, la quale cadendo su di esso, ne viene all'occhio dello spettator rimandata. Questa può variare in infinito tanto per riguardo ai gradi di forza, quanto per riguardo alle sue altre modificazioni. Quando il Sole nella sua maggiore attività vibra sopra un corpo i raggi, gli dà un colore ch'esso non ha quando più debole è la sua luce. Ogni grado d' intensione nella luce solare produce nell'oggetto illuminato un diverso colore, ma tutti questi colori sono di una medesima specie.

Nè meno grande si è certamente la diversità de' colori locali rispetto alla luce sì diretta che riflessa, la quale rischiara l'oggetto. Altro è la luce solare, altro quella dell'azzurro del cielo, altro quella di una lampana, altro quella di una candela. Laonde il corpo prende diverse tinte corrispondenti alle diverse luci, ch'esso riceve.

Una terza cagione, la quale concorre a determinare i colori locali si è il mescuglio de' lumi di varie specie. Un oggetto può essere schiarato ad un tempo stesso da una luce rossa, e da un' azzurrognola; questo concorso necessariamente produce un color misto, che da ciascun altro si differenzia.

In fine il color locale varia secondo la natura dello spazio frapposto tra'l corpo colorito e l'occhio. La luce di un Sole che si leva o che tramonta differisce da quella del Sole giunto al meriggio, conciossiachè la prima trapassa per un' atmosfera più ingombra di vapori. Un oggetto veduto a traverso di un vetro colorato si presenta sotto un colore ben diverso da quello, che avrebbe essendo veduto semplicemente senza tale strumento; e per la stessa ragione il suo colore cangiasi eziandìo nell'aria sola, secondo che questa è più o meno pura, e più o men considerabile

l'allontanamento dell'occhio, vale a dire, secondo che la luce deve passare per una massa d'aria più o men grande, e più o meno densa.

Per la qual cosa il color locale in Pittura è il colore naturale e proprio dell'oggetto dipinto, modificato da tutte le circostanze, che esposte abbiamo; e l'armonìa de' colori risulta dall'arte di unire in una sola massa di lume i colori locali di tutti gli oggetti individui, che entrano nella composizione di un quadro. Quindi non è difficile il comprendere che senza la cognizione de' colori locali arrivar non potrebbe l'artefice nè all' armonìa de' colori, nè all'unità del tuono, nè per conseguente a dare agli obbietti il rilievo e la rotondità, che producono l'effetto del tutto insieme.

Riducesi questa scienza a due punti principali; l'uno, che il color locale di ciascun oggetto sia vero, cioè conforme al color naturale del corpo rappresentato; l'altro, che produca un buon effetto per riguardo a tutto il composto insieme preso. Consiste il primo punto nel saper determinare la digradazion del colore, che altri avrà scelto per la natura de' lumi, e per l'intension della luce. Poniamo che il Pittore abbia riputato convenevole di vestire uno de' suoi personaggi d'un pan-

neggiamento di color porporino; restagli ancora a trovare il giusto grado di color di porpora, che dar debbe alle parti illuminate, e a quelle che rimangon nell'ombra. Abbraccia questa quistione, come ognun vede, tutta la scienza de' lumi riflessi, dell'ombre, e del miscuglio de' colori. Ma perciocchè si considerano principalmente i colori locali per riguardo all'effetto del tutto, noi qui ci faremo a disaminare soltanto il secondo punto, il quale spetta all'arte di far servire i colori locali all'armonìa, e al rilievo del tutto insieme. Supporremo che il Dipintore abbia fatta la distribuzione del suo quadro, e che abbialo disegnato su la tela. Egli è di presente tutto intento a far una buona scelta di colori per ciaschedun oggetto in particolare. Tra questi colori ve n'ha degli affatto arbitrarj, come quelli delle vestimenta. Altri lo sono soltanto fino ad un cèrto segno, come il colore di un cielo sereno, il quale non lascia se non la scelta del più o men chiaro, del più o men pallido. Altri finalmente nulla hanno di arbitrario, come a cagion d'esempio il colore di una verzura, o di un fogliame particolare. Ovunque libera sia la scelta, l'armonìa, e il miglior effetto del tutto determinar debbono il Pittore, e ciascheduno di questi oggetti non poca espe-

rienza richiede e considerazione. Ma prima che il Pittore abbia posta tutta la sua cura intorno ai colori locali, egli è d'uopo che abbia ben ponderato il genere di colorito, che deve impiegare, il luogo dell'azione, il grado di lume ch'ella ammette, e le modificazioni, che ne riceve la luce. Dappoichè si sarà assicurato su tutti questi punti col renderseli ben familiari, passar potrà alla ricerca de' colori locali. La menoma negligenza intorno al primo punto può ridurlo a necessità di scancellare tutto il lavoro nel momento di compierlo. Un solo color locale discordante distrugge tutta l'armonìa, e l'effetto del tutto. In quella guisa stessa che il Musico intento alla melodìa di una musicale composizione non perde un istante di vista l'armonìa, che dée accompagnarla; così il Pittore applicato intorno al colorito deve di continuo aver presente al pensiero tutto ciò che è connesso col suo quadro, la distribuzione cioè, i gruppi, i lumi ec.

Sì implicata essendo la materia, agevol cosa è il conoscere che l'esito dalla lunga esperienza dipende e dalla ben regolata immaginazion dell'artefice, e che impossibile, non che inutile sarebbe il prescrivergli regole determinate e sicure. Al più si può renderlo

attento a tutte le circostanze più importanti coll' indicargliele.

Nella scelta de' colori locali il Pittore adunque consulterà mai sempre l'armonìa del composto intero. E trovandosi necessitato di applicare l'un dopo l'altro due colori, che non bene concordino insieme, studierassi di unirli per mezzo di riverberi favorevoli, o gittando forti ombre sopra uno di questi colori per temperarlo. In simil caso il tutto quasi dipende dalla scelta del lume, e dal suo compartimento. Se per esempio la distribuzione del quadro più chiaro rendesse il fondo di quello ch'è sopra il davanti, converrebbe rimediarvi scegliendo per questo de' colori più chiari, e per l'altro de' più oscuri.

Quanto all'effetto del tutto insieme, ossia all'arte di distaccare gli oggetti, avvi quì una regola semplicissima da osservarsi. Se i lumi e l'ombre nel loro giusto grado bastevoli non sono in certe parti a dare all'oggetto il conveniente rilievo, bisogna supplirvi nel primo caso mercè la scelta di colori locali assai chiari, e nel caso opposto mercè di molto oscuri. Imperciocchè i colori chiari bene spesso tengon luogo d'un più gran lume, e gli oscuri al difetto suppliscono delle ombre.

La cosa forse più malagevole a ben rappresentarsi in pittura è la carnagione, cioè quel bianco sugoso e morbido, eguale senza che sia pallido o smontato, quel miscuglio di rosso e di azzurro, imitante il sottoposto sangue che scorre dentro le vene, e particolarmente quell'amabile rubicondo, di cui l'innocenza, la sanità, la modestia e il pudore coloriscono le guance di una bella gioventù. Per rimanere convinto di cotale difficoltà tenti pur altri d'esprimere tanto i colori principali, quanto le diverse mezze tinte, che la natura impiega per colorire le carni. Qual finezza di vista non abbisogna per discoprirne solamente una parte? Quante dilicate osservazioni non ha dovuto fare Tiziano prima di scoprire i principj, che il celebre Mengs ha ravvisati nelle carnagioni di questo gran Dipintore? Prendeva da ciascuna parte il più per lo tutto, cioè faceva affatto di mezza tinta una carne, che avea naturalmente di molta mezza tinta, e faceva quasi affatto senza mezza tinta quella che ne avea poca, e così il rosso senza altra tinta, e lo stesso in tutti gli altri colori, imitando però sempre la verità. Non basta dunque il possedere perfettamente l'arte del tingere: le carnagioni ricercano ancora un assai lungo e diligente studio della natura, da in-

finite prove accompagnato. La Pittura in tutte le altre sue parti ha prodotto un buon numero di grandi maestri, ma nelle carnagioni dopo aver nominato Tiziano, il Correggio, Giorgione, e il Van-dyck, ben pochi rimangono, i quali meritino di essere rammemorati.

Le tinte delle carni sono infra tutte l'altre quelle che meno determinare si possono, e che nel tempo stesso hanno la freschezza e le grazie più dilicate: addimandano perciò un pennello libero e leggiero. Il mezzo di ben esprimerle si è quello di mescolare in più modi i colori, d'impastarli, e di costringere a varie prove il pennello. Nè può fare altrimenti chi vuole che circoli il sangue caldo nelle sue figure, ed imitarne la vita (1). Ogni

(1) Sentesi tuttavìa celebrar dalla fama l'opera di Pausia rappresentante l'Ubbriachezza, ove le tinte del trasparente del vaso da quella tracannato esprimevano i lineamenti di quella faccia infocata. Protogene nella tavola del Gialiso, volendo esprimere un cane ammirabile colla spuma alla bocca, ebbe pressochè a disperarsi, e sdegnato contro la propria arte, gettovvi contra la spugna, con la quale aveva asterso i colori già in essa impiegati con poco felice riuscimento; e il caso produsse quel buon effetto ch'egli desiderava. Contasi che Protogene in quella tavola replicasse quattro volte le tinte. Fu pure costume di Tiziano e del Correggio il ripassare su le tavole ad intervalli di ri-

Pittore che non abbia la giusta idea delle carnagioni, assai male le rappresenterà. Osservando la natura e meditandola con sagacità convien formarsi regole determinate e sicure, seguirle fedelmente e confermarle con nuove osservazioni infino a tanto che al divisato intendimento l'esito corrisponda. Questa è, a giudizio di valentuomini, la sola via di pervenire in questa parte sì importante alla perfezione.

Si commenda anche assai l'esercizio di coloro che imprendono a copiare i soggetti trattati dai grandi maestri, perchè così paragonando un quadro coll'altro potranno scorgere da lor medesimi e quasi toccar con mano le proprie mancanze, e come l'arte si debba usare, e quel che si abbia da aggiungere all'apparentemente ovvia semplicità della natura. (1)

---

poso il pennello. Il colorito è parte così necessaria nella Pittura, che coll'ajuto seducente di lui si coprono varj difetti, senza il medesimo scadono di pregio le meglio ideate opere de' Pittori. L'erudito ed ingegnoso de Piles diceva che i colori predominano il giudizio.

(1) D'una cosa però debbonsi avvertire gli artefici, cioè che le opere de' sommi maestri in materia di tinte sussistono da due secoli e più, e che in conseguenza sopra di loro ha sparsa la sua nebbia quel tempo, che a nulla perdona. S' immagini dunque il Pittore come

Le idee apprese da oggetti e paragoni sensibili non solo saran più giuste, ma più durevoli ancora di quelle suggerite dai precetti, che sempre riescon languide, mutabili ed indeterminate. Se il paragone in principio sarà umiliante, ispirerà poi del coraggio in avvenire. Il primo passo verso il bene è quello d'accorgersi de' proprj difetti. Correggendoli si acquisteranno ogni giorno sempre più nuovi lumi, e ogni progresso che si faccia, si riguarderà come un effetto della propria sagacità, e questo sveglierà poi fiducia tale da tener vivo l'ardore nella più lunga carriera.

---

saranno state, quando i loro autori le levarono dal cavalletto. Cerchi nell'emularle di trasportarsi colla fantasìa, per quanto può, a que' giorni felici, e pensi, che il tempo dèe pur una volta ricoprire di nebbia anche l'opere sue. Tremino quegli artefici, che ne' loro lavori poco ad esso danno da consumare. Non niego che il tempo talvolta anch'egli rende qualche vantaggio alle pitture, e dipinge meglio dell'autore medesimo, dando in certo modo all'opere una tal quale unione, di cui son prive sovente nell'uscir dalle mani dell' artefice. Ma riflettasi che gli anni non fanno questo benefizio se non a quei dipinti che ne abbisognano. Uniteli voi, e così non avrete d'uopo che il tempo ne li ritocchi. Che se pure non volete darvi questa cura, ricordatevi almeno, che se il tempo dipinge, non ha mai disegnato.

Omettere non debbo di parlare del colore delle passioni. Forse che non ha ogni passione il suo proprio colore? è forse lo stesso in tutti gl'istanti di essa? Il colore ha i suoi gradi nella collera. Se questa passione non va al colmo, infiamma il volto, rende infocati gli occhi; se giunga all'eccesso, e stringa il cuore in vece di allargarlo, livide appajono le pupille, il pallore si spande su la fronte, su le guance, e fino ancor su le labbra. Serba forse l'uomo lo stesso tinto nell'aspettazione di un bene, nel possesso di esso, e dopo averlo ottenuto? Qual arte si è mai la Pittura! Compio in una linea quanto il Pittore può appena abbozzare in una settimana; e per sua disavventura ei vede e sente al pari di me senza potersi esprimere, nè appagare.

Il più gran coloritore è stato Tiziano. Raffaello fu troppo uniforme e nemico quasi sempre dei colori gialli e vermigli. Il colorito del Correggio è bello, e spezialmente commendabile pei dolci passaggi sfumati delle tinte, e per certo impasto dilettevole ed amoroso. Il Rubens usava d'ammassare i colori facendoli riflettere gli uni su gli altri, poco badando all'accordo. Il Van-dyck aveva un pennello dilicato, ma pel soverchio uso de' riverberi e degli accidenti della luce facea le carni,

che pajono di raso. Il Rembrant intese l'effetto del chiaroscuro, e fu anch'egli valente nel colorito; ma tutti i suoi assunti sono stati da esso lui dipinti quasi in una grotta illuminata da un picciol raggio di Sole. Il Baroccio al contrario, come dice il Mengs, sembra ch'abbia vedute le sue storie in alto nell'aria aperta, tanto sono risplendenti le sue pitture per l'abbondanza del chiaro. I Caracci usarono colori troppo opachi. Quegli adunque ch'abbia adoperato ne' suoi quadri i più bei colori della natura colla più grande apparenza di verità è stato Tiziano.

DEL CHIAROSCURO.

È il Chiaroscuro la giusta distribuzione dei lumi e dell'ombre. Ora egli è d'uopo osservare, che per far un tutto armonioso i lumi e l'ombre, i colori chiari e gli oscuri debbono a vicenda prestarsi il conveniente rilievo ed accordo. L'effetto di tutto il composto, e l'armonìa del quadro non sempre derivano dall' esatta espressione della luce e dell'ombre; fa di mestiero indebolire talvolta la forza dei lumi per mezzo dell'oscurità de' colori proprj e naturali degli oggetti, o rischiarare le ombre per mezzo della chiarezza di questi medesimi colori.

Laonde il perfetto conoscimento del Chiaroscuro, il quale forma una parte considerabile del colorito, consiste senza dubbio alcuno nel sapere scegliere i colori proprj degli oggetti chiari o scuri, i più atti a rinforzare o a mitigar secondo il bisogno i lumi e l'ombre naturali. Un color chiaro veduto nello stesso

lume sembra più schiarato di un color fosco, e reciprocamente questo osservato nell'ombra pare più fosco, che non comparirebbe il color chiaro nella stessa posizione. Quindi agevol cosa è il comprendere come il Dipintore dopo aver esattamente distribuiti i lumi e l'ombre secondo il grado e la direzione della luce incidente, può, senza mancare al vero, col mezzo delle tinte locali dar rilievo agli oggetti che trovansi nell'ombra più forte, e raddolcire lo splendore di quelli, che locati sono nel maggior lume, quantunque volte l'armonìa e l'effetto del tutto insieme lo richiederanno. Se un oggetto, che naturalmente ricever non può il lume da nessuna parte, debba tuttavìa comparire illuminato, gli si assegna un color più chiaro; se poi l'oggetto sia posto in un troppo gran lume, si tempera questo splendore, dando all'oggetto medesimo un colore più fosco. Non conviene dunque confondere, come spesso è stato fatto, il chiaro e l'oscuro che deriva dai lumi e dall'ombre col chiaroscuro soltanto dipendente dai colori locali, avvegnachè queste due cose assai diverse far possano un medesimo effetto. L'armonìa e l'effetto di tutto il composto principalmente derivano dalla distribuzione del lume e dell'ombre; ed è questo uno de' grandi

oggetti dello studio del Pittore, al quale non ha però da limitarsi; dovendo osservare pur anche ciò che la scelta dei colori locali può aggiugnere all'effetto, il lume e l'ombre rimanendo quali sono. Per agevolare questo studio potrebbe coll'ajuto de' modelli diversi far da principio la disposizion de' suoi gruppi, e la distribuzione dei lumi, ed osservar poscia la differenza nell'effetto del tutto insieme, che produrranno i diversi colori delle vestimenta, che vi andrà di mano in mano applicando.

Non per questo intendiamo di consigliare il Pittore ad interrompere la sua opera per iscoprire il miglior effetto mercè di questi stentati e meccanici tentativi. Siffatte disposizioni ad altro non servirebbero che a spegnere il fuoco dell' immaginazione, donde l'eccellenza dipende dell'opera. Nelle ore di studio egli far debbe questi confronti, e richiamarsi al pensiero l'esempio di Lionardo da Vinci, a cui quanto mai poteva arricchire la sua arte per mezzo di nuove osservazioni, non appariva nè troppo minuto, nè troppo faticoso. Al suo ingegno soltanto si abbandoni l'artefice, allorchè trattasi di lavorare; ma ne' suoi studj non risparmi nè diligenza, nè prove, nè ricerche, e il tutto faccia con peso, misura e considerato avve-

dimento. In tal guisa l'ingegno acquisterà gran dovizia d'idee utili, che felicemente il guideranno nell'esecuzione.

Dopo aver esposto in poche parole per quelli che non ne hanno una giusta idea, che cosa sia il Chiaroscuro, avanziamoci ancor di più entro a questi misteri, che solo ad un certo segno possono manifestarsi coll' ajuto della pratica della Pittura, e di continue osservazioni. 1.° Se alla luce presentasi un corpo sferico, ella percoterà la parte rilevata, e scorrerà su le parti estreme sempre diminuendosi a poco a poco sino a quella che è nell'ombra. In questa parte la più grande oscurità non sarà su gli estremi. La luce segue in proporzione le stesse leggi su i corpi, i quali senza essere perfettamente sferici, tuttavìa s'accostano ad una forma rotonda. 2.° La luce dall'oggetto che illumina, vien rimbalzata su quello che gli è vicino. Quindi l'estremità della parte ombreggiata è la meno oscura, perchè ella riceve il lume dall'oggetto vicino. Un'ombra in tutta la sua estensione ugualmente forte, non rappresenterebbe dunque un'ombra, ma un forame, la cui oscurità non sarebbe diminuita da alcun riflesso di luce. 3.° Un corpo posto fra un altro corpo e la luce impedisce che questa non vi pervenga,

e della sua ombra il ricopre. 4.° La luce è più riunita, ma più viva sopra un corpo di superficie tersa e liscia; più debole, ma più dilatata sopra un corpo poroso e scabro, perciocchè ogni parte di esso ha un risalto che riceve la luce, e la riflette su le parti vicine. 5.° L'aria è un corpo composto di un gran numero di particelle sottili, che riempionsi di luce, e che ne illuminano, benchè più debolmente, gli oggetti, i quali dal lume principale non sono investiti. 6.° Essendo l'aria un corpo, viene a diminuire la luce, ed il colore dell'oggetto a proporzione della quantità di essa frapposta tra l'oggetto e l'occhio. Quindi a misura che quello è più lontano dall'occhio, la sua luce è più vaga, più languido il suo colore, e più indefinita la sua forma. Siccome il successivo indebolimento è più o men rapido, secondo che l'aria è più o meno ingombra di vapori, così questa dottrina non può sottoporsi a regole determinate e sicure.

Dalla prima osservazione risulta che la figura sferica, la più gradita all'occhio per la sua forma continua che non offre alcun angolo, nè alcuna asprezza, è ancora all'armonìa più favorevole, conciossiachè il lume vi si diminuisce per gradi impercettibili fino

all'ombra più forte, e l'ombra vi prova lo stesso successivo indebolimento dalla più grande oscurità sino alla luce riflessa. Questa verità ad un'altra ne guida, cioè che la natura compiacquesi di spandere l'armonìa su i corpi ch'ella ha creati, dispensando ad essi largamente le forme tondeggianti. Trovasi questa forma ne' corpi degli animali, ed anche in ciascuno de' principali lor membri. È quella eziandìo delle piante ne' loro tronchi, e nella maggior quantità delle lor foglie. L'arte non lieve profitto ritrae da questa lezione della natura, tondeggiando, ove il soggetto il comporta, la composizion generale, e i gruppi particolari. La più ordinaria pratica è dare alla distribuzion delle parti una forma concava.

I diversi lumi onde i corpi posson essere schiarati, producono differenze negli effetti del Chiaroscuro. In Pittura i corpi ricever possono la luce dal Sole, dal fuoco, o dall'aria. I Pittori più d'ordinario trascelgon quest' ultima, e ciò a buona ragione, non avendo tra i lor materiali un chiaro sì vivo, onde esprimere lo splendore, che procura la luce del Sole agli oggetti ch'egli co' suoi raggi immediatamente ferisce. Sarebbe cosa meno possibile ancora il rappresentare il corpo del

Sole medesimo, ove non suppongasi di nubi o di vapori inviluppato.

In due maniere si usa il lume dell'aria. Chiamasi lume chiuso quando viene da qualsivoglia apertura, come quello di una finestra. Questo è della stessa grandezza che l'apertura, donde supponesi che si spanda, e dée considerarsi come se fosse nella medesima distanza. Il lume aperto è quello di una vasta campagna quando il Sole è coperto di nubi, o ciò che è lo stesso, quando un oggetto molto lontano, e fuori del quadro stimasi che tolga al luogo della scena il lume del Sole. In amendue questi casi il lume viene dal lato dove è il Sole, benchè visibile non sia. Il lume aperto è meno giovevole all' arte che il lume chiuso, dappoichè tutta la massa dell'aria trovasi ugualmente illuminata. È questa una difficoltà, che i Pittori avvezzarsi debbono a vincere, poichè parecchi soggetti gli obbligano a sormontarla.

Le ombre de' corpi, che ricevono il lume da un' apertura maggiore di essi corpi, si vanno sempre più ristringendo, e perdendosi più o men presto secondo la grandezza della luce. I corpi esposti a un lume aperto senza Sole hanno appena ombre, e non privano che debolmente di chiarezza gli oggetti, che son

loro vicini, poichè tutta la massa dell'aria è ugualmente pregna di luce. Il lume del Sole è di ugual forza in tutte le parti, e le ombre seguono la direzione del corpo che le produce.

Se il corpo luminoso è piccolo e debole, come il lume di una fiaccola, o di una candela, o quello che entra per una stretta apertura, di poca estensione ne riesce la parte illuminata, e quasi nullo l'effetto de' ribattimenti di luce, onde le ombre appajono assai forti, profonde e crude; e da qualunque altro corpo luminoso artificiale suppongasi derivarne la luce, debbono gli effetti seguire la sua natura.

I principj del Chiaroscuro per noi stabiliti sono bastevoli a tener lontano il Pittore da una pratica viziosa, ma non già a fargliene conoscere l'ideale, ossia la magìa di esso Chiaroscuro. Per produrre i grandi effetti della sua arte ha il Pittore l'armoniosa opposizione del chiaro e dello scuro, che offregli la stessa natura; ma non sempre gliel'offre nella maniera più favorevole all'arte. A lui dunque si appartiene di crearla, di comandare all'ombre e alla luce, e di prescriver loro di spandersi su la scena, che vuol trattare nel modo più acconcio a produr begli effetti. Se il Pit-

tore ama di rappresentare la bellezza, dée trascegliere le forme, e non imitar quelle, che gli pone sotto gli occhi il primo modello che incontra. Parimente se vuol dare ai suoi soggetti un lume pittoresco, non ha da contentarsi di quello, che il caso gli offre nella natura, ma dée procurarsene uno di propria elezione. Il modo onde disporrà i suoi gruppi, e farà loro ricevere il chiaro, somministreràgli spaziose masse d'ombre e di lume, permettendogli di connettere insieme quanto hanno di oscuro e di luminoso.

Tiziano era solito ridurre tutta la magìa del Chiaroscuro al grappolo d'uva. Quando ne sono distaccati i granelli, e qua e là sparpagliati, ciascun di loro ha la propria sua ombra, e il proprio suo lume; essi dividono la veduta, e non concorrono a un effetto generale; ma riuniti in grappolo fanno insieme una massa armoniosa di chiaro e d'oscuro. Siccome la natura non adopera per salto, ma procede ne' suoi artifizj con successione continua, così l'arte emulatrice della natura non fa passaggio dal lume all'ombra, o da un colore ad un altro se non per gradi con termini insensibili. Ogni passaggio o legame fra la luce e l'ombra, o fra due colori, i quali apparirebbero duri, qualor si toccassero, vien

denominato *mezza tinta*. Layresse dà il nome di secondo colore alla mezza tinta posta su la parte chiara del lato del contorno, la quale pratica fuggir fa verso il fondo le parti convesse de' corpi, e dà loro rotondità.

Sonovi tinte e mezze tinte di chiaro, come tinte e mezze tinte di ombre: sistema compreso sotto il nome generale di *degradazione del lume* dal chiaro più grande sino all'ombra più forte. L'arte assai mezzi suggerisce onde indebolire o rinforzare, accelerare o ritardar questo digradamento per mezzo dell'ombre accidentali, dei lumi riflessi, dell'ombre passeggiere, e de' corpi frapposti. Ma qualunque siasi il mezzo che venga impiegato, la degradazione ugualmente sussiste ne' mentovati casi.

Un fondo è uno spazio senza limiti, dove tutti i colori degli oggetti confondonsi in lontananza, e finiscono producendo la percezione di un bianco sbiadato; oppure è un piano verticale che riceve il lume o diretto o incidente, e che in amendue i casi è soggetto alle regole dell'accennata degradazione.

In quella guisa che si è detto del lume e dell'ombre, così i termini di *tinte* e di *mezze tinte* si dicono di uno stesso colore. La tinta che serve di passaggio dal lume all'ombra, o l'ultimo termine dell'indebolimento del lu-

me, è più estesa che quella della luce piegata verso il contorno nella parte chiara. Layresse la chiama *mezza tinta*. Tutti questi precetti non possono ben comprendersi fuorchè dall' artefice, il quale dovrebbe notarne la pratica in una gallerìa sopra opere diverse.

Egli è molto sagace artifizio il prendere da un lume riflesso quella mezza tinta che invitar sembra l'occhio al di là della parte visibile del contorno. È questa veramente una magìa, poichè il riguardante sente l'effetto senza poterne indovinar la cagione. Non avvi cosa di questa più sicura: l'abito perpetuo di guardare gli oggetti lontani e vicini, di misurarne mercè della vista l'intervallo, ha stabilito nel nostro organo visivo una scala *enarmonica* di tuoni, di semituoni, di quarti di tuoni altrettanto estesa e rigorosa, quanto quella della Musica per l'orecchio.

L'accordo dei lumi riflessi in una grande composizione, o l'azione e reazion de' corpi illuminati gli uni su gli altri, sembrami di una incomprensibile difficoltà tanto per la moltitudine, quanto per la misura di queste cagioni. Ai lumi riflessi dée l'ombra la sua chiarezza, e il più o il meno di sua chiarezza. Niuno per avventura ha insegnato nelle scuole di Pittura che l'angolo di riflessione della

luce non meno che di altri corpi elastici è uguale a quello d'incidenza: e pure l'osservazione della natura per sè stessa ne guida a metter in pratica una sì fatta dottrina.

Uno de' prodigj dell'arte dell' Intaglio si è, che giunta sia a trarre non lieve profitto dal Chiaroscuro, avvegnachè paja non avere altro suffragio che quello de' lumi e dell'ombre. Gl' Intagliatori che han lavorato sotto la direzione del Rubens, furono i primi a ritrovare il segreto di cotale artifizio. Siccome il color proprio, cioè il colore appartenente ad ogni oggetto contribuisce all'effetto generale del Chiaroscuro, perciocchè un color chiaro stende una massa di lume, ed un oscuro una massa d'ombra, così fece ad essi conoscere, che in parte distruggevano l'effetto del quadro colorito secondo questo principio, se trascuravano di esprimere il valore del color proprio, e dimostrò loro che questo colore di sua natura essendo necessariamente o più chiaro o più scuro, poteva per mezzo del nero o del bianco più o men carico rappresentarsi. Questo felice ritrovamento nuovo lustro aggiunse, e nuova perfezione all'arte d'incidere, somministrando il modo di esprimere non già il colore stesso, cosa assolutamente impossibile col nero e col bianco, ma il valore e l'ef-

fetto di quello. Gl' Intagliatori non furono allora più ridotti a solamente rappresentare il lume e l'ombra, ma dai lavori di un gran dipintore ispirati, divennero in certo modo essi medesimi dipintori. E non sono veraci dipinti i superbi tagli all'acqua forte, ed a bulino de' nostri Italiani, come anche degli Oltramontani, i quali tanto oltre son giunti, che con mirabile naturalezza danno le differenze delle sete e de' velluti non solo, ma delle capigliature, e delle medesime carnagioni? E questo è un vanto de' nostri secoli, che colla finezza del taglio arrivano in tal modo a colorire, che abbagliano gli occhi de' riguardanti, a differenza degli antichi intagliatori, che cercavano soltanto d' imitare con la forza del disegno l'espressioni più vive di qualsivoglia carattere.

Tiziano nel Chiaroscuro imitò solamente la natura; e se vi si osserva talvolta la bella scelta, essa è un effetto piuttosto, come dice il Mengs, del suo colorito, che dello studio fatto su quello. Egli in questa parte è superato da Raffaele: e tutti e due lungo spazio si lascia a dietro il Correggio.

DELLA COMPOSIZIONE.

La Composizione due cose comprende, l'Invenzione e la Disposizione. Colla prima dée il Pittore ritrovare ed introdurre nel suo soggetto le cose più adattate ad esprimerlo ed ornarlo; e colla seconda deve situarle in quella guisa, che possa essere acconcia a produrre l'effetto migliore. Queste due parti sono bensì diverse, ma sì strettamente infra lor collegate, che possono comprendersi sotto lo stesso nome.

È l'invenzione un ritrovamento di cose, che facciano alla mente de' riguardanti apparir vero o verisimile ciò che compone il soggetto, o sia favola, o sia storia, che l'artefice ha preso ad esporci; e queste cose tutte debbono tendere all'azion principale dell'opera. L'invenzione è certamente la più ragguardevol parte della Pittura: ella ricerca finezza e sublimità d'ingegno, e però rari sono gli eccellenti inventori. Grande analo-

già ha per questo lato colla Poesìa la Pittura, onde ben meritano il titolo di arti sorelle. Quindi muta Poesìa fu denominata la Pittura, e Pittura parlante la Poesìa. Nella Pittura pur anche ha luogo certo estro, che puro dono è della natura, con cui la fantasìa mille cose in un baleno accozzando ne forma que' sublimi concetti, che poi espressi veggonsi a maraviglia nelle opere de' famosi Dipintori mediante le convenienti forme, ed un armonioso e proprio colorito. Esce però spesso la Pittura, come la Poesìa, fuori del vero e col dar corpo alle cose incorporee, e coll' animarle con istrane metamorfosi; siccome trae le sue immagini ancora dalle cose incredibili, il tutto riducendo alla più bella verisimilitudine. Quindi l' invenzione dée rendersi superiore alla natura medesima; e meno prestanti sono le cose vere delle dipinte, perciocchè cercano gl' inventori l'unione del più perfetto, che nel naturale e nel vero o non si trova, oppure è qua e là in più cose disperso, dovendo servire ai loro componimenti le più perfette forme ne' loro generi rispettivi. Non è però maraviglia se i più celebri Dipintori per gl' intrapresi soggetti non bastando loro neppur la più corretta natura, ricorrevano a certa idea della perfezione, che

in mente si formavano, e quindi per mostrare la somma necessità che ha l'inventore di simile idea, Leonbatista Alberti prescrive che si ami principalmente in tutte le cose la bellezza, prendendo da' corpi le più lodevoli parti; e Lionardo da Vinci più chiaramente invita a formarsi questa idea, e a considerarne ciò ch'ella suggerisce, eleggendo le parti più eccellenti di qualsivoglia cosa. Per lo che avendo l'elevatezza dell'ingegno e della fantasìa nell'invenzione quasi tutto il merito, Filostrato [1] mostra quanto sia a questa inferiore la semplice imitazione, esprimendosi che per quella apparisce più saggio il Pittore, che per questa, la quale sòlamente fa ciò che vede, laddove quella fa di più ciò che non vede con la relazione a quanto vede. È però talvolta necessario por freno alla fantasìa intorno a quel furore, che la porta a strane immagini poco convenienti a quanto ricercano i fatti tolti a rappresentare; il che non è uno scemarle il suo natural brio, e quella attività spiritosa di operare ch'ella ha, ma un semplice regolarla, e trattenerla ne' limiti dovuti. Esaminando la storia della Pittura potrebbe facilmente rilevarsi, che non è ne-

(1) *In vita Apollonii*, lib. VI.

cessaria per divenir grandi in essa quella fervida vivacità, che non è sempre compagna indivisibile di un bell'ingegno. Molti uomini divennero nella Pittura rarissimi senza possedere questo dono; e non pochi di quelli che lo possederono, traviarono dal buon sentiero, e caddero nello stile affettato. La vivacità ajuta nell'operare, ma sdegna i precetti; e l'arte di precetti ha bisogno. Sarebbe quindi cosa molto dubbia a decidersi se più desiderabile sia pei progressi di un artefice l'esser dotato di molta vivacità ed entusiasmo, o l'avere un ingegno, che ne possieda quanto basti a far concepire con elevazione le cose; ma che non giunge totalmente ad inebriare la fantasìa, e lascia aperto l'adito alla voce dei precetti, e della ragione.

L'invenzione può raggirarsi sovra argomenti o istorici, o allegorici, o misti, o ideali. Perchè possa dirsi buono un soggetto istorico, che altri prende a rappresentare, è necessario che oltre all'esser noto generalmente, muova ed impegni la comune curiosità. Di questa sorta sono tutti gli avvenimenti grandi dell'Istoria greca e romana, che gli studj ordinarj della Gioventù rendono familiari e grati a tutte le nazioni di Europa: e tali sono altresì tutti i principali soggetti che la Scrit-

tura Santa ne somministra, i quali essendo già noti a tutti, sono di più renduti venerandi dall'esser connessi colla Religione. Egli è d'uopo in oltre, che il soggetto generalmente noto sia rappresentato in un modo distinto, semplice e vero, affinchè l'attenzion dello spettatore non rimanga indecisa e sospesa. E comecchè nel concepirlo la mente non si rappresentò a minuto le vesti, gli ordigni, e il luogo dove il fatto avvenne, così quando il Pittore lo rappresenta deve fare in modo che tutti quei necessarj, ma piccoli accompagnamenti non producano un effetto maggiore, che nol produssero nella sua mente quando lo concepì. Fa di mestieri eziandìo che il soggetto si concepisca e si tratti in certo modo per così dire poetico, e non limitato con iscrupolosa esattezza al vero. Raffaello ne' bei cartoni che si conservano in Inghilterra, e noti anche fuori di quel luogo per le stampe di Audran, ha dato agli Apostoli tanta grandezza e nobiltà, quanta si può dare alla figura umana, quantunque la Scrittura dica di alcuni che non eran uomini d'apparenza molto veneranda; anzi S. Paolo in particolare dice di sè medesimo che aveva la persona meschina e sparutella. In questa parte istorica, o come altri dicono poetica dell'arte,

deggion mostrarsi più le azioni che le persone. Il Pittore non avendo che una cosa da dire, ed un momento da rappresentare, è privo della libertà, che compete al Poeta ed all' Istorico di spaziare a suo talento (1). A cagion d'esempio volendo dare un' idea della dignità mentale di un Eroe, fa d'uopo esprimere l'esterna apparenza, in cui si veggia stampata la grandezza dei pensamenti, che i nobili affetti per lo più tramandano al viso. In questo caso può toccare il punto con maggior celerità del Poeta e dell' Istorico, e qui è dove ha da fare l'estremo di sua possa, non potendo estendersi in molte circostanze di grandezza, che gli sono del tutto inaccessibili. Nè potendo far parlare il suo Eroe come un uomo grande, bisogna che tale almeno il faccia apparire.

(1) Il Pittore non è padrone se non di un solo matematico istante di tempo, nel quale quando succede una delle azioni delle sue figure, bisogna che possano succedere tutte le altre, non potendo esso esprimere un fatto col prima e col poi, come fa il Poeta e l'Istorico. Ma il saper pensare un'azione presente, che in qualche modo renda conto anche di ciò che prima è accaduto, o che di poi è per accadere, è un tratto di perspicace ed eccellente ingegno. Nel considerare noi attentamente come si conviene siffatte produzioni, ravvivansi i sensi nostri, tutte le facoltà dell'anima si destano ad un tratto, e la fantasìa vi trova un aggradevole incanto.

Domandato un giorno Annibale Caracci, chi fosse più gran Poeta se l'Ariosto, o il Tasso: *Il più gran Poeta presso a me*, egli rispose, *è Raffaello*. Ed in fatti chi riguarderà bene, e considererà le pitture di questo grand'uomo, troverà avere Raffaello mirabilmente osservato tutto quello, che all'invenzione si appartiene. Quando il Pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasìe, che l'istoria genera nella sua mente, non si dée contentare d'una sola, ma trovar più invenzioni, e poi fare scelta di quella, che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme, e ciascuna separatamente, come soleva fare Raffaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione, che faceva sempre a quattro, o sei modi differenti l'uno dall'altro una istoria, e tutti avevano grazia, e stavano bene. Basta osservare la bella invenzione del piover della manna agli Ebrei di questo Pittore, perchè si veggan tutti gli Ebrei, che si vanno rappresentando, con varie attitudini raccogliere questo cibo celeste, dimostrando allegrezza e desiderio grandissimo, in guisa, che non pare che alcuno si resti in darno; e oltre ciò egli si ha immaginato un deserto vero con casamenti di legnami, e dato a Mosè effigie grave, vestendolo di abito lungo, ed hallo fatto di sta-

tura grande ed augusta, dando insino alle donne Giudee vesti con ricami siccome elle usavano. Chi non vede la ricchezza dell'invenzione nell'eccellente pittura dell'Incendio di Borgo, ove potè il gran Pittore secondare la sua fantasìa? Qui veggonsi le passioni egregiamente espresse nel loro più forte stato, la pietà, l'ira, il timore, il coraggio, la fede. Qui si osserva come son bene rappresentati vecchi impotenti, giovani forti e robusti, tenere divote donne, che confortano i piccoli spaventati figliuoli con una certa ammirabile confidenza nel divino soccorso, vedendosi al lato opposto un robusto giovane, che quantunque abbia nel volto il coraggio, vi si scorge non ostante certa sollecitudine, che prodotta più che dal timore, pare ch'ella derivi da un premuroso affetto diviso tra il vecchio padre, e il tenero figlio. Che dirò della pietà espressa nei volti del Clero, e spezialmente del Pontefice, e nello stesso tempo della cura indefessa degli operaj, che vanno e con iscale, e con vasi d'acqua ripieni, per non lasciare ancora dal canto loro di porgere tutto il possibile soccorso? Oh divino intelletto, che anche in questa parte dell'invenzione, in cui consiste il principal pregio della Pittura, ha saputo meditare ritrovamenti così opportuni, e al

vero sembianti, che altrove eguali non si rinvengono!

Per non errare negl'intrapresi soggetti è necessaria moltissima erudizione, quale ebbe Raffaello, come abbiam detto, ed altri insigni maestri, e questa debb'essere profonda e non superficiale. Quindi sarà bene la lettura degli Storici più veridici, e di tutto ciò che ha relazione al paese, alla nazione, agli edificj, ai luoghi, ai tempi, in cui vissero, o si vuol fingere che vivessero le persone, per impossessarsi bene di tutto; e così la mente rendendosi vie più feconda d'idee, con tutta la maggior vivezza ne formerà propriamente i suoi concetti (1). Ed è utilissima ancora a questo fine l'osservazione delle pitture uscite

(1) Se i Pittori avessero ciò sempre osservato, non si sarebbono intruse nelle menti del popolo tante false idee intorno all'antichità, nè si vedrebbono alle volte nei quadri certe cose improprie e stravaganti, che non si possono capire. Tal è appunto, nel soggetto della Cena del Signore, il far tutti non giacenti su i lettisterni, com'era il costume di que' tempi, ma sedenti alla mensa su gli scanni nella guisa, che ora usiam noi; nel qual caso dovendosi esprimere S. Giovanni addormentato sul petto del Signore, è forza il fargli con poca decenza appoggiare o il capo, o il gomito, ove starebbe il piatto del medesimo; il che non avverrebbe se su letti triclinari si fossero rappresentati.

di mano a' più accreditati inventori. Imperciocchè se consulteremo l'esperienza, ella ci dirà che s'apprende dall'avere in pronto ciò che altri inventò, in quella stessa guisa che a forza di leggere i pensieri altrui s'impara facilmente a pensare. La mente umana può somigliarsi a un terreno sterile, che riman presto esausto se non s'impingui e si fecondi con estranee materie, che sono le invenzioni de' valentuomini. Per questa strada ancora viene ad abbreviarsi di molto la fatica, trovandosi negli eccellenti artefici predecessori un compendio per così dire delle parti più grandi e più belle della natura. Per la qual cosa il famoso Rubens manteneva molta gioventù in Roma, Venezia e Lombardìa, acciocchè a lui facessero copie delle più rare opere, onde poi con più facilità riuscire nelle sué, e così ottenne una prontezza inarrivabile di comporre.

Ma ciò a cui principalmente dée il Pittore indirizzare la mente e la considerazione è la scelta del momento più espressivo dell'azion tutta; poscia quella de' personaggi affine di non ometterne alcuno che sia necessario, e non introdurne veruno d'inutile; appresso la scelta dell'aria delle teste e delle fisonomìe, le quali deggion dare a ciascuna figura il ca-

rattere che le conviene, procurando di mettere in ciò varietà e contrasto; finalmente la scelta delle particolari espressioni derivanti dall'atteggiamento di tutto il corpo, e in ispecial modo da' lineamenti del viso: nel che prender conviene un giusto mezzo tra l'eccesso e il difetto. Ecco ciò che prima di metter mano all'opera, dée il Pittore esaminare ben bene, meditare, scrutinare.

I difetti dell'invenzione circa i soggetti d'Istoria sono tutto ciò che ne offende la verità o la decenza, i caratteri indecisi, l'espressioni false o viziose, la mancanza di unità di tempo, di luogo, e di azione, il mescuglio di cose incompatibili o contraddittorie. Rappresentare gl'Israeliti che raccolgon la manna nel deserto armati di fucili; in una stessa azione d'un medesimo soggetto unire insieme S. Atanasio, S. Francesco, S. Filippo ec.; far cene in Cana di Galilea con commensali vestiti alla Viniziana, e con fabbriche magnifiche e teatrali, e apparecchi di vasellamenti, di nappi, e di utensili, che non ad umili conviti, ma sarebbono soverchi alla mensa di Cleopatra, e di Marc'Antonio; frammischiare il nocchiero della palude stigia, e la sdruscita sua barca, e la fangosa e trista riviera di Acheronte coi più sagri e più tremendi misteri della Cri-

stiana Religione, sono invenzioni, le quali saran sempre riputate stravaganti da chi non sia totalmente privo di senso comune.

Più largo campo ha la facoltà inventrice ne' soggetti allegorici: quivi non ristretta ne' confini delle cose reali e proprie soltanto di un fatto, di un luogo, o di un'azione può servirsi d'idee già ricevute simili alle cose medesime per applicarle ove conviene, dando anima e vita a tutto ciò che le piace, ed assoggettando gli esseri invisibili non che i visibili al proprio assunto. Insieme si raccolgono le proprietà e i caratteri di un'idea astratta, e se ne forma un tutto chiaro e distinto, che si può esprimere sur una tela con segni naturali. Tal è la rappresentazione dell' *Occasione* per mezzo di una persona che ha la testa calva, ed una treccia pendente in su la fronte; e del *Silenzio* per mezzo di un fanciullo che pone il dito su la bocca. Ogni allegoria è difettosa, quando i segni che adopra non sono abbastanza chiari e distinti; e questi segni cessano d'esser tali, allorchè per iscoprirne il senso, la meditazione e lo sforzo della mente divengono necessarj. Ma siccome non è possibile di racchiudere in un semplice segno ogni proprietà di un' idea astratta, fa d'uopo per sottoporre ai sensi cotali proprie-

tà, che l'artefice faccia uso di alcuni mezzi. Quindi ei potrà giovarsi del campo che gli apre il sistema della Mitologìa, da cui attignere potrà eccellenti allegorìe; e tanto più gli sarà permesso d'impiegarle, quanto che avrà fondamento di credere, che tale sistema sia conosciuto da ogni amatore di belle arti. Lo stesso dir vuolsi delle cose, che una lunga tradizione ha introdotte ed autorizzate.

L'allegorìa acquista il più alto grado di evidenza, quando i segni, che vengon dati a' suoi personaggi per esprimere un'idea astratta sono adoprati e conosciuti generalmente. L'áncora per esempio dinota la *Speranza*, e il circolo l'*Eternità*. Se questi segni fossero meno impiegati, e men conosciuti, forse non intenderebbesi al tutto che cosa indichi una persona con un'áncora, o con un circolo in mano. Tali sono i mezzi, ai quali ricorrer debbe l'artefice, allorchè l'intrapreso suggetto il costringe ad uscire de' confini della sua arte. Per altro ha diritto d'esigere dallo spettatore, che sia alquanto pratico degli usi dell' allegorìa, affine d'interpretarla nel vero senso che le conviene. Così la rappresentazione allegorica della *Giustizia* potrebbe ottimamente, per quanto caratteristica ed evidente ella sia, spiegarsi nel senso contrario: dir si po-

trebbe esser ella l'Ingiustizia: ha gli occhi chiusi alla legge, pesa i doni che le si fanno in una bilancia, e colla sua spada minaccia chiunque vuole strapparle la benda. Da ciò apparisce che quando le figure dell'artefice, somiglievoli ai geroglifici degli antichi, non hanno coll'originale che una relazione appena percettibile, l'allegorìa rimane oscura, perchè allora lo spettatore si occupa più intorno al segno che alla cosa significata.

Si dée però osservare che il Dipintore non ha quel vantaggio, di cui può prevalersi il Poeta, che è di spiegare le sue finzioni, di prepararle, e di nominare i personaggi episodici, che la sua immaginazione adatta al soggetto che ha scelto, e che dée far operare. Un altro vantaggio non meno considerabile si è quello di lasciare alla fantasìa del lettore la cura, o piuttosto il piacere di disegnarle a suo talento, di stabilire talvolta sopra una lieve indicazione le loro attitudini, od anche di modificare a suo grado la loro azione. Questo vantaggio a un dipresso è simile a quello che hanno i compositori delle pantomime, i quali lasciano ai riguardanti il piacere di figurarsi i discorsi de' loro muti personaggi. Questi compositori sono certi, che ciascuno fingerà le parole nel modo, che me-

glio ad essi conviene. Il Dipintore all'opposito, che dà corpo e vita alle sue persone allegoriche, e che lor somministra visibili forme, e atteggiamenti determinati, sperar non può di soddisfare coloro che le vedranno, e le esamineranno con tanto più d'attenzione e severità, quanto che sono quasi assolutamente ideali, e che l'artefice non può dire, come quando si tratta di figure ordinarie, d'averle disegnate, studiate e colorite al naturale.

Le immagini allegoriche che presentano figure umane sono le più acconce a render perfetta l'allegoria mercè la positura, il carattere e l'azione di quelle figure. Il perchè gli emblemi per altro così poco significanti di nazioni e di città acquistano la più viva espressione, allorchè si applicano a casi particolari, ove però l'artefice abbia il tocco sicuro, e un poco di quell'ingegno che guidava Aristolao, quando con una sola figura esprimer seppe il carattere proprio degli Ateniesi. Quante cose, e con quanta forza non avea messe Apelle nell'immagine della Calunnia, di cui l'accurata penna di Luciano ha tramandato all'età nostra l'esattissima descrizione? Dipinse egli nella destra banda a sedere un uomo magnifico e autorevole con grandi orecchie, simiglianti a quelle di Mida, in atto

di porger la mano alla Calunnia, che di lontano s'inviava verso di lui. A' suoi fianchi erano due femmine, l'una delle quali rappresentava l'Ignoranza, e l'altra la Sospezione. Dall'altra parte veniva la Calunnia tutta adorna e lisciata, che nel fiero aspetto, e nel portamento della persona ben palesava lo sdegno, e la rabbia ch'ella chiudeva nel cuore. Teneva nella sinistra una face per accendere il fuoco della divisione e della discordia, e con l'altra mano strascinava preso per i capelli un giovane innocente, il quale, alzate le mani al Cielo, implorava la protezion degli Dei. Facevale scorta una figura pallida in volto, magra e scarnata, vivace ed acuta nel guardo, e facilmente ravvisavasi per l' Invidia. La Calunnia aveva per compagne due altre femmine, il cui ufficio era stimolarla, farle coraggio, e starle intorno per renderla adorna e bella. Dal vedere la compostezza de' loro volti, si poteva agevolmente conghietturare che fossero la Frode, e la Tradigione. Dopo a tutti veniva il Pentimento colmo di dolore, rinvolto in lacero bruno, il quale addietro volgendosi scorgea venir da lungi la Verità tutta sfolgorante di luce. Con questa allegoria mostrossi Apelle del pari valoroso Pittore, e bizzarro Poeta in esprimere favolosa-

mente i veri effetti della Calunnia. Di questo genere sono pure due quadri del Correggio, che trovansi in Francia, uno de' quali rappresenta l'uomo dalle passioni tiranneggiato, e l'altro l'impero delle virtù su le passioni. (1)

---

(1) Nel primo ci è la Virtù seduta in abito di donna armata; da un lato le sta appresso una femmina, che ad un tempo stesso esprime giustizia, prudenza, forza e temperanza, come bene lo dimostrano i simboli che ha seco, la spada cioè, il freno, la pelle di lione, ed il picciol serpe avvolto intorno alle trecce: dalla parte opposta v'è un'altra donna, che con un compasso alla mano fa vista di misurare un globo, ed accenna coll'altra il cielo, con che pare abbia esso voluto rappresentare la virtù contemplativa, l'unione cioè delle cognizioni celestiali e terrestri. Al di sopra si sta la Vittoria in atto di coronare la Virtù, ed è accompagnata da alcune donzellette figurate in quella guisa, che si dipinge la Fama, con trombe alla mano, come per pubblicarne le glorie. Quest'argomento è trattato con una leggiadrìa la più sorprendente; e tanto le mosse delle figure, quanto l'aria de' loro sembianti spirano una grazia la più singolare, che immaginare si possa.

Il secondo quadro compagno di questo che abbiam descritto, in apertura di vago paese dimostra l'Uom vizioso e sensuale dalle proprie passioni intorniato. A rappresentar queste più al vivo che fosse possibile, l'ingegnoso artefice ha espresso tre Donne, l'una delle quali gli sta sonando un flauto all'orecchio, con che dinota la Voluttà; l'altra lo tiene avvolto tra' lacci, e

Ma per rinvenire allegorìe di questa specie, convien senza dubbio essere fornito di una finezza d'ingegno, che la natura comparte soltanto agli artefici di primo ordine. In quell'immensa schiera d'immagini allegoriche, che in su le medaglie antiche si veggiono, pochissime sono ben espressive. Le più perfette in cotal genere son le immagini della Divinità, che in qualche guisa nella soprammentovata classe locar si possono. Il Giove di Fidia era proprio un' immagine allegorica della Divinità; e il famoso Apollo di Belvedere altro non è che una perfetta allegorìa del Sole, di cui questa immagine maravigliosa esprime a' nostri occhi l'eterna gioventù, la dolcezza attraente, e l'instancabile attività.

---

con ciò ci viene espressa la Consuetudine; e la terza sta in atto di applicargli al cuore alcune serpi, per mezzo delle quali vien figurata la Sinderesi. Sulla prima linea del quadro vi ha dipinto un piccolo Satiro con grappoli d'uva alla mano in atto di guardar con riso chi lo rimira; onde sembra aver esso voluto significare che l'ubbriachezza provegnente dalle stemperate passioni non dà luogo a' crucciosi pensieri sul misero stato, a cui ci riducono. Ambidue questi quadri della Virtù, e del Vizio sono stati intagliati dal celebre Picard, detto il *Romano*, e trovansi nelle stampe intitolate il Gabinetto del Re.

Alle semplici immagini allegoriche vengon dietro le Pitture che rappresentano allegoricamente una massima, ossia proposizion generale appartenente ai costumi. Qui è d'uopo applicare la decisione del più elegante Filosofo tra i Poeti, la quale spesso si cita mal a proposito: (1)

> . . . . . Giunge
> Ciò che va per l'orecchio ognor più tardi
> Gli animi ad agitar di ciò che esposto
> È allo sguardo fedel.

Quand'anche un quadro allegorico non esprimesse una verità con più energìa di quel che il facesse il semplice discorso, avremmo tuttavìa il vantaggio di essere da esso più vivamente colpiti, poichè vedesi in un volger d'occhio ciò che il discorso mostra soltanto all'intendimento, o al più all'immaginativa, la quale non è rispetto ai sensi che come l'ombra rispetto al corpo. Ma se a questo vantaggio il quadro aggiunga ancora un'intrinseca perfezione, il suo effetto di gran lunga tutta vincerà la poetica energìa, e salirà al più alto scopo che l'arte si possa proporre.

---

(1) *Segnius irritant animos demissa per aurem,*
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.

Non siaci divietato il far qui un'osservazione, sopra la quale insistere non possiamo abbastanza. Egli è grande abuso in materia di Pittura che sino ad ora assai più generalmente si esalti la bravura del pennello che quella dell'invenzione: è questo un preferire i mezzi al fine. I più degl'intendenti somigliano l'avaro, il quale ripone la sua felicità nel possedere ciò, di ch'egli non ama fare alcun uso. La felice invenzione di una importante allegorìa dée ad un quadro recare più pregio, che non gliene recherebbe il più valente pennello che avesse espressa per eccellenza un'invenzione mal concepita. Ma questa carriera non è aperta che agl'ingegni eminenti.

Si possono distinguere tre sorte di quadri allegorici secondo la natura del soggetto, il quale è o fisico, o morale, o istorico. Le stagioni, le parti del giorno, i tre regni della natura, la natura essa medesima alla prima classe appartengono. Tali pitture rappresentano allegoricamente alcune principali proprietà dell'oggetto. Sono poemi dipinti, il cui soggetto è preso dalla natura visibile, e mescolato d'oggetti patetici e morali.

La seconda classe contiene la rappresentazione delle verità generali e delle massime riguardanti i costumi. Di questo genere è

quella pietra intagliata cotanto conosciuta esprimente l'Amore a cavallo di una tigre o di un lione, per dinotare che questa passione addolcisce i più feroci caratteri. La tavola della Calunnia, che abbiamo di sopra descritta, è più circostanziata, facendo conoscere per diversi tratti distinti tutta quanta la bruttezza di quel vizio. Queste dipinture non differiscono dall'allegorìa esposta per mezzo del discorso, che in quanto dicono in un istante agli occhi ciò che col soccorso delle parole il discorso dice alla fantasìa. L'osservazione attribuita a Pitagora che allorquando uno Stato per qualche tempo ha goduto d'una felice abbondanza, vi s' introduce a poco a poco il lusso, poscia la sazievolezza, di poi eccessi mostruosi, e in fine la totale ruina; quest'osservazione è un quadro già fatto. Il Pittore non ha che a portarlo dall' immaginazione alla tela.

La terza classe racchiude le rappresentazioni istoriche, sia che esprimano semplicemente i fatti, il che costituisce l'allegorìa istorica più comune, quale si vede sopra tante medaglie antiche e moderne; sia che espongano gli avvenimenti, il che forma l'allegorìa sublime del genere istorico, quale si ammira nelle pitture del celebre le Brun,

dove rappresentate sono le grandi azioni di Luigi XIV.

È questo il segno più alto e più malagevole dell'arte, a cui arrivar non possono che Pittori di prima classe. Già nelle arti della parola non v'ha cosa più difficile che prendere un avvenimento memorabile, o una grande azione dal lato più luminoso, per esprimerla in un solo periodo, talchè da questo principale punto di vista discoprir si possano tutte le particolarità in una volta.

Per riuscire in questo genere non conviene soltanto sapere, imitando l'Oratore, concentrare una moltitudine di cose in poco spazio, ma è d'uopo ancora aver l'arte di chiaramente esporla, e ciò rende sì rare le allegorìe eccellenti in questa specie.

La prima cura dell'artefice debb'essere di scoprire l'anima nel materiale di un avvenimento ch'ei vuole allegorizzare, e la seconda di renderla visibile. Quindi il quadro allegorico delle conquiste di Alessandro non rappresenterebbe nè militari spedizioni, nè battaglie, ma sì bene o il nobile desiderio di vendicare le ingiurie sofferte da un popolo libero, o la sfrenata ambizione e le sue funeste conseguenze in un principe, il quale ad un potere assai ragguardevole unisce i più grandi

talenti, o in fine qualche altro pensiero di tal natura, che più ne piacerà nel convenevole punto di vista. Quando l'artefice trovato avrà il concetto giusto della sua istoria, non gli sarà difficile il rinvenire i caratteri acconci ad indicare il fatto. Agevole cosa si è il far conoscere i tempi, i luoghi e i personaggi.

S'egli è vero, come vien riferito dagli antichi, che Aristolao abbia potuto in una sola figura al vivo esprimere il carattere degli Ateniesi, carattere composto di qualità che sono in contrasto tra loro, perchè non potremo noi aspettarci dall'arte perfezionata pitture veramente allegoriche? Tali sarebbero a cagion d'esempio l'influenza del risorgimento delle scienze sopra i costumi; la scoperta dell'America figurata per mezzo di alcuni de' più importanti effetti che ha prodotti ec.

Quanto al mescolamento de' personaggi allegorici con personaggi reali ed istorici, l'Abate du Bos assolutamente il rifiuta, come cosa da lui creduta assurda, e contraria al buon senso. A questo giudizio per altro si oppone l'uso autorizzato dal sentimento e dal gusto comune. Tale è pure il mescuglio generalmente gradito dell'antica Mitologìa cogli ar-

gomenti moderni trattati da molti illustri Poeti de' nostri tempi. E ben sarebbe soverchio rigore il negare ai personaggi allegorici la libertà di prender parte in un'azione istorica. Ciò che dicesi dell'uso degli esseri allegorici in poesìa, dée pur anche servir di norma al Pittore. Se dunque lecito è al Poeta dopo aver descritto un amoroso stratagemma l'aggiugnere che Venere e gli Amori ne han preso sollazzo e diletto, perchè non ardirebbe il Pittore dopo aver dipinto un fatto istorico di questo genere, imitare la felice idea dell'Albano nel suo quadro del ratto di Proserpina? Rappresenta Plutone che affrettasi di rapir questa Dea; si veggono in aria degli Amorini, i quali colle danze e cogli scherzi loro esprimono la dilettosa gioja che ad essi ispira questo furto: da un altro lato Cupido vola ridendo fra le braccia di sua madre per rallegrarsi seco lei del riuscimento di cotale intrapresa. Non avvi conoscitore, cui un così vago miscuglio dell'allegorìa coll'istoria possa dispiacere; e può esso servir di modello intorno al modo di trattare una lega sì dilicata. Se Rubens avesse con altrettanto senno adoperato nella famosa gallerìa del Lussemburgo, egli è da credere che il celebre Abate du Bos mostrata non avrebbe una sì

forte ripugnanza contro le pitture di questo genere.

Per ultimo se puramente ideale sarà l'Invenzione, spaziar potrà la fantasìa pittoresca, purchè mai non trascorra oltre i confini del verisimile. A tal effetto dée il Pittore con tutta diligenza guardarsi dal rappresentar cosa che sia impossibile secondo le leggi della Statica, del Moto, e dell'Ottica. Fa d'uopo inoltre ch'egli osservi il costume, conformandosi a quello che noi sappiamo delle usanze, degli abiti, degli edificj, e delle armi proprie dei popoli, che por si vogliono sotto gli occhi de' riguardanti. E sopra tutto bisogna dare ai personaggi quelle passioni ed affetti, che lor convengono a tenore di loro età, grado, temperamento e interesse ch'essi han nell'azione. Finalmente fa d'uopo dare ai personaggi un carattere noto e determinato, e specialmente alle loro teste. Abbiamo da Sidonio Apollinare (1) che i Filosofi antichi avevano la loro aria di testa, e il lor carattere particolare: *Per gymnasia pinguntur Zeuxippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles*

(1) *Lib. IX. Epist. 9.*

brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labiis apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis. Di questa erudizione si servì mirabilmente il gran Raffaello nella sua Pittura della *Scuola d'Atene.*

Dopo aver immaginato per mezzo della facoltà inventrice il soggetto da rappresentarsi, e gli aggiunti o episodj, che gli convengono e gli danno evidenza, uopo è rivolgere il pensamento a locare con bella distribuzione, e grata a vedersi, le cose tutte che per la fantasìa si sono meditate, e disporle con quel disordine, che mostri esser nato dal caso, ma è in sostanza l'effetto dell'arte la meglio ordinata. Questa disposizione è la prima cosa che al nostro sguardo si offre, e ne reca piacere o disgusto. Essa dirige e regola le idee che il Pittore vuole insinuarci, e quest' armonìa diletta la vista mentre che istruisce la mente. Quando all'opposito non è ben divisata, ancorchè belle sieno le sue diverse parti, disgustosa riesce la pittura e spiacevole a rimirarsi. Simile ad un libro, dove molti buoni pensieri s'incontrano, ma esposti senza ordine e senza metodo.

Dée ogni pittura esser tale, che allorquando a certa distanza distinguere non possiamo quali ne sieno le figure, nè ciò che facciano, ella sembri fare un composto di masse di lume e d'ombra, di cui l'ultima serva come di riposo all'occhio. È d'uopo che le forme di queste masse di qualunque natura sieno, dilettino la vista, sia che consistano in campo, in alberi, in panneggiamenti, o in figure. Fa di mestieri in fine che il tutto insieme sia piacevole e ricreante, e che le forme e i colori senza nome, di cui è infinita la varietà, abbiano qualche cosa che apporti diletto. Egli non basta che in una pittura vi abbiano grandi masse, ma perchè non compariscano malinconiche e spiacenti, bisogna ch'esse vengano in più picciole parti suddivise. Così per esempio in un pezzo di veste di seta, benchè vi si osservi un gran lume, allorquando ne vien ricoperta una figura intera o un membro, far si possono piccole pieghe e piccole frazioni o riverberi, e conservarne al tempo stesso la grande massa. Talora succede che una massa di lume si trovi sopra un campo scuro, è d'uopo allora che le estremità di quello troppo non s'accostino agli orli del quadro, e la sua maggior forza debb'essere verso il centro, come nella *deposizione* dalla

Croce, e nel *Sepolcro* di Gesù Cristo, ambedue del Rubens, di cui veggonsi le stampe, l'una del Vorsterman, e l'altra del Ponce. Avviene talvolta che la struttura di un quadro, o il tutto insieme della sua forma rassomigli a nuvole oscure sopra un campo chiaro, come si vede in due stampe del Bolswert, fatte dietro alle orme del Rubens rappresentanti l'*Assunzione* della Vergine, di cui queste specie di nubi fanno parte; ma nell'una e nell'altra le forme di queste masse non sono del tutto abbastanza distinte. Egli è cosa assai frequente che una pittura sia composta di una massa di lume, e di un'altra di ombra sopra un fondo di mezza tinta. Tal fiata una massa oscura trovasi al basso, e un poco più alto una più chiara, e nella parte superiore la più luminosa di tutte, come d'ordinario suol farsi ne' paesi. Nelle pitture di tre masse la seconda tiene il posto per le figure principali. Queste piacevoli masse sono di un'importanza sì grande pel quadro, che miglior cosa è passar sopra alcune circostanze meno considerabili, che mancare in esse.

In una figura, e in generale da per tutto debb'esservi certa parte che signoreggi, e chiami sempre l'occhio a sè; e conviene che tutte le altre le sieno subordinate, come pure

esser lo debbono scambievolmente. Ciò ancora vuolsi osservare nella distribuzione di un'intera pittura, e bisogna che questa parte rilevante e distinta del quadro sia il posto del soggetto principale e dell'azione più luminosa. Per tal motivo è necessario altresì che ogni cosa sia più finita in questo luogo, e che le altre parti lo sieno meno in proporzione. Similmente in una pittura non vi hanno da essere molte piccole parti di forza eguale, le une dall'altre separate, la qual cosa offenderebbe tanto la vista, quanto molte persone che al tempo stesso ci parlassero, offenderebbono l'udito. Niuna di queste parti accessorie dée troppo spiccare, nè essere troppo forte pel luogo che occupa; ma è d'uopo che una distribuzione giudiziosa di tutte le parti insieme, e una giusta unione dell'une coll'altre facciano una dolce armonìa, e un piacevole riposo. Nel quadro che rappresenta nostro *Signore deposto di Croce*, dipinto dal Rubens, e inciso dal Vorsterman, il Cristo è la principale figura: questo corpo nudo e quasi nel centro della pittura locato, si sarebbe da sè stesso fatto distinguere in quanto che dà risalto a questa massa di luce; ma non contento di ciò, e per renderlo ancor più osservabile, l'artefice giudizioso vi ha aggiunto

un lenzuolo, che inviluppa il corpo, e si reputa utile a farlo agiatamente discendere, e a trasportarlo; ma il suo scopo primario era quello di cui parlo, e che sì appunto vi corrisponde. Nel cartone di Raffaello rappresentante la storia della *morte di Ananìa*, è questi la figura principale, come S. Pietro, che pronuncia contro di lui la sentenza, lo è del gruppo subordinato, che sono gli Apostoli. Dissi subordinato, poichè l'azion più rilevante si riferisce al colpevole, e gli occhi di pressochè tutte le figure sono fisi sovra di quello. In altro cartone, in cui vien espressa la *predicazione di S. Paolo*, la figura primaria è lo stesso S. Paolo; e tra gli uditori uno ve n'ha che sovra tutti si fa osservare, ed è il più importante di questo gruppo. Pare evidentemente ch'ei creda a quanto dice l'Apostolo, e abbia un grado più elevato di fede che alcun altro; poichè altrimenti occupato non avrebbe il secondo posto in una pittura regolata da un discernimento sì grande qual era quello di Raffaele. Questi gruppi, e queste figure tanto principali, quanto subordinate sono così distinte che la vista può a suo bell'agio spaziare prima sopra un oggetto, e poscia sopra un altro, e quindi ordinatamente considerarli, e trovarvi piacere.

Talvolta è il posto in una pittura, e non la forza che forma la distinzione di un personaggio; come nel quadro della *Discesa dello Spirito Santo* di Raffaello. La Colomba, simbolo di questa Persona Divina dell'adorabile Trinità, è la principale figura: essendo il primo agente, vien distinto pel luogo che occupa. La primaria del gruppo che vien dietro è la Beata Vergine, la quale è locata al di sotto della Colomba nel mezzo del quadro: se non che vi sono alcuni tra gli Apostoli, i quali, ancorchè non compariscano i principali del gruppo, di cui fanno parte, hanno più forza di essa o di alcun altro di questo gruppo. Checchè ne sia, il luogo ch'ella occupa, conserva la distinzione, che questo incomparabile artefice si è prefissa.

Avviene talora che il Pittore sia obbligato di porre una figura in un luogo, e di non darle che certo grado di forza che abbastanza non la distingua. In tal caso fa d'uopo risvegliare l'attenzione mercè il colore del suo panneggiamento, o di una parte di esso, o pel campo, sopra cui ella è dipinta, o per qualche altro artifizio. Lo scarlatto, o alcun altro vivace colore perfettamente conviene in simiglianti occasioni. Vedesi un esempio di ciò in un quadro di Tiziano rappresentante

Bacco ed Arianna. Quest'ultima figura è in tal guisa distinta pel mezzo sovra indicato. In una pittura dell'Albano si vede nostro Signore in lontananza, il quale avvicinasi ad alcuni de' suoi discepoli. Quantunque picciola siane la figura, è ciò non ostante la più appariscente del quadro, poichè è collocata sopra un'eminenza, e dipinta sopra la parte sfolgorante del cielo.

In una composizione, come in ogni figura in particolare, e in qualsivoglia cosa che faccia parte di un quadro, egli è d'uopo che l'una venga contrapposta e diversificata dall'altra. Laonde in una figura le braccia e le gambe non deggion essere locate in guisa che le une alle altre si corrispondano in linee parallele. Parimente in una composizione se una figura è diritta, convien che l'altra sia incurvata, o distesa in terra; e per quelle che sono in piedi o in alcun altro atteggiamento, se molte sieno, bisogna disferenziarle pel giro delle teste, o per qualche altra ingegnosa disposizione delle lor parti. Il quale artifizio vedesi con grande maestrìa posto in opera da Raffaello nel donare che fa Cristo le *chiavi a S. Pietro*, e crearlo principe degli Apostoli. Le masse hanno da avere pur anche una simile contrapposizione: non conviene che due ve ne

siano di una stessa forma, nè della stessa grandezza; e la massa intera non dée essere composta di molte piccole che abbiano una troppo regolare apparenza. I colori stessi deggion essere talmente contrastati ed opposti gli uni agli altri che producano un effetto dilettevole all'occhio. A cagion d'esempio in una pittura non vi hanno da essere due panneggiamenti della stessa forza, ove non sieno contigui, e non ne formino per così dire che un solo. Incontrandosene due rossi, due azzurri, o due di qualsivoglia altra tinta, il colore dell'uno debb'essere più carico di quello dell' altro, ovvero i lumi, le ombre, o le riflessioni produr ne debbono la varietà. Raffaello e altri gran maestri hanno tratto non pochi vantaggi dalle vesti cangianti tanto per l'accordo de' colori, quanto per farne la convenevole opposizione; come nel cartone rappresentante *le Chiavi* l'Apostolo che è di profilo immediatamente dietro San Giovanni ha una veste gialla con maniche rosse per corrispondere alle figure del San Pietro e del San Giovanni, i panneggiamenti de' quali partecipano di questi due colori. Altro Apostolo anonimo ha una veste ondeggiante, la quale cambia colore, i cui lumi sono un miscuglio di rosso e di giallo che s'accosta all'azzurro.

Ciò si accorda coi colori, di cui abbiamo parlato ugualmente che coll'abito azzurro di un altro Apostolo che vien dietro: tra quest'abito e la veste cangiante ve n'ha una gialla differente dall'altre dello stesso colore, e le cui ombre hanno del porporino, come quelle del vestimento giallo di San Pietro s'accostano al rosso. Tutto questo complesso con molte altre particolarità produce un'armonìa dilettevole e maravigliosa.

Comecchè una massa possa essere composta di molte piccole parti, convien tuttavolta che una almeno ve ne sia più grande delle altre, e che sembri signoreggiare sovra tutto il rimanente; il che forma un'altra specie di contrapposizione. Un quadro del Bassano può servire di un bell'esempio intorno a ciò. Ritrovansi in esso due ginocchi assai vicini l'uno all'altro di due figure diverse, le cui gambe e coscie formano angoli troppo simili, ma che fanno non ostante contrasto, poichè una è nuda e l'altra vestita; oltre a ciò scorgesi una specie di piccola cintura, la quale cade sopra quest'ultima, e aggiunge pregio e valore a sì fatto espediente. Avvi una maravigliosa contrapposizione di questa specie nel cartone, che rappresenta la *predicazion di San Paolo*. La figura di lui, la quale è certamente molto sin-

golare, è appartata, come debb'essere, e per conseguenza assai vistosa: il suo atteggiamento è tanto bello quanto immaginare per alcuno si possa giammai: ma la bellezza di questa nobile figura, e in generale di tutta l'opera, dipende da quell'ingegnosa opposizione, di cui poc'anzi parlato abbiamo. Quel picciol lembo di veste gittato in dietro sovra le spalle dell'Apostolo, che gli pende sino alla cintura, è di una non lieve importanza; imperocchè oltre al tener in bilico la figura, la quale senza ciò parrebbe cadere all'innanzi, se fosse disceso più basso, diviso avrìa in due parti a un dipresso eguali il contorno della parte posteriore della figura, il che prodotto avrebbe un cattivo effetto; e sarebbe stato meno piacevole, se questa parte non fosse discesa tanto giù come lo è. Questo pezzo importante di panneggiato conserva la massa di lume sopra questa figura, la diversifica nel tempo stesso, e le reca una dilettevole forma; laddove senza ciò la figura intera sarebbe stata pesante e disgustosa; inconveniente che non doveva temersi da Raffaello. Questo contrasto non è sol necessario in ogni opera particolare; ma è d'uopo osservarlo altresì per riguardo a molti quadri insieme, i quali sieno fatti per adornamento di una camera.

A ciò ha posto mente Tiziano facendo molte pitture pel Re Arrigo VIII., come si può vedere da una lettera scritta a questo Principe, la quale trovasi con molte altre dirette all'Imperatore e ad altri grandi Signori, in una raccolta stampata in Venezia l'anno 1574. a car. 403. » E perchè la Danae, ch'io mandai » già a Vostra Maestà si vedeva tutta dalla » parte dinanzi, ho voluto in quest'altra Poe- » sìa variare, e farle mostrare la contraria » parte, acciocchè riesca, in camerino dove » hanno da stare, più graziosa alla vista. » Tosto le manderò la Poesìa di Perseo e An- » dromeda, che avrà un'altra vista differente » da queste, e così Medea e Giasone. »

Ma nel dare alla disposizione il compimento ultimo, la parte maggiore compete all'armonìa del tutto insieme. Siccome in una pittura debb'esservi unità di azione, di tempo, di luogo; così si dée ritrovare pur anche unità di effetto. Un dipinto non è destinato a produrre molti effetti separati, ma ha da operarne un solo. A tal fine conviene che siavi un oggetto principale, a cui tutti gli altri soggiacciano e si riferiscano, talchè l'attenzione a quello rivolgasi da sè stessa come al centro, donde tutto il rimanente derivi, e dove tutto vada a terminare. Richiedesi

questo pregio in tutte quante le opere dell'ingegno umano. Nulla in esse cotanto si stima e si ama, quanto l'economìa, l'ordine e il metodo, che ne fa tendere tutte le parti al medesimo scopo; in guisa che tutto è connesso, tutto si presta un vicendevole soccorso, e la più grande abbondanza delle cose non presenta che lo svolgimento di un solo e medesimo soggetto. Questo merito non è al certo comune nelle produzioni d'ingegno e di talento; ma è meno raro nelle pitture, spezialmente dopo che i Pittori hanno cessato di essere semplici operaj, e dopo che non paghi di essere valenti artefici, hanno abbastanza coltivata ed istruita la loro mente, onde meritare un posto tra le persone dotte. Questo merito in grado singolare tuttavolta non si riscontra che in poco numero; e rare sono quelle pitture sistematicamente disposte, ove si osservi quell'esatta unità che tutto annuncia, e tutto mette nel giusto lume.

Fine del Secondo Tomo.

INDICE.

Pag.

PREFAZIONE 1

Del Disegno 37

Del Colorito 89

Del Chiaroscuro 111

Della Composizione 125